



الإدراك العالمية

مَجَلَّةٌ فَصْلِيَّةٌ

تصدر عن اتحاد الكتاب العرب

■ من محتويات العدد:

فرانكو موريتي

■ الروح والخطاف

مايكل بيترز - روث ايروين

■ أغنيات الأرض

من إيطاليا - ألمانيا - روسيا - فرنسا - إفريقيا

■ قصائد

نبكوف - أكوتاغاوا - جلال آل أحمد - مروك

■ قصص

لي روبي جونز

■ هولاندي .. مسرحية

فيجاي ايسواران

■ في فضاء الصمت

مَكْتَبَةُ لِسَانُ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي



رابط بديل
lisanerab.com

www.lisanarb.com

الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق
العدد 134 ربیع السنة الثالثة والثلاثون 2008

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير

غسان كامل ونوس

مدير التحرير

د. خليل الموسى

هيئة التحرير

أ. مروان حداد

أ. وفاء شوكت

د. ثائر دي卜

د. نبيل الحفار

د. شوكت يوسف

الإشراف الفنى

أسدى الحوراني

«الادب العالمية» مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر
المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية
وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث
الأدبي

اتحاو الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوستراد - ص. ب: 3230
هاتف 6117240-6117241-6117242
البريد الإلكتروني
E-mail: aru@tarassul.sy
aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
<http://www.awu-dam.org>

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

250 لس	أعضاء اتحاد الكتاب العرب
300 لس	أفراد داخل القطر
900 لس	مؤسسات داخل الوطن العربي أفراد
600 لس أو 15 دولار	مؤسسات داخل الوطن العربي
2000 لس أو 25 دولار	أفراد خارج الوطن العربي
900 لس أو 20 دولار	مؤسسات خارج الوطن العربي
2000 لس أو 40 دولار	مؤسسات الدوائر الرسمية داخل القطر
200 لس	الدوائر الرسمية في الوطن العربي
350 لس أو 20 دولار	الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي
500 لس أو 25 دولار	

للتشرفات الأداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الأداب العالمية» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرسّبون بسُرّ جيه
مراجعة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنجليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.



اللغة - الهوية

مدير التحرير

أول اللغة الكلام، وآخر اللغة الكلام، كان الكلام في البدء لغة أولية للتعبير عن حاجات بسيطة وحسية ضمن أفراد أو جماعة محددة، لتجتمع شيئاً فشيئاً إلى أن يصبح الكلام لغة لقبيلة، ويتجمع الكلام من هنا وهناك ليُصبح لغة أمة، والأمم تتصارع بلغاتها مثلما تتصارع على السيادة في أي شيء آخر، فاللغة هوية الأمة، وفيها ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ولذلك يستمر الحاضر والمستقبل باستمرار الكلام، فاللغة التي لا تتكلّم كالحبي الذي لا يتتنفس، واللغات كالأفراد تتجاوز وتحاور وتتصارع، ويكون فيما بينها حدود وسدود، ولكل منها أسرارها وكنوزها ومقدساتها التي لا يجوز المساس بها، فإذا تهاونت في ذلك آلت إلى الزوال، ولذلك يخشى علماء اللغة من زيادة المفردات الدخيلة في معجم أيّ لغة، لأن ذلك يضر بالأصالة، وهو مؤشر على التراجع أو المرض؛ إلا إذا كانت هذه اللغة قادرة فعلاً على تحويل ما هو غريب إلى قريب، ولكل لغة أساليبها في ذلك، كالمحافظة على أوزان المفردات في اللغة العربية، واستخدام السوابق واللواحق في مفردات بعض اللغة، ويتباين بعض الدارسين في علم اللغة المقارن بأن كثيراً من مفردات لغتهم انتشرت في هذه اللغة أو تلك.

وإذا كان على ذمة الراوي والراوي ثقة، فإن ذلك يكتسب صدقأً وارتياحاً وطمأنينة، وقد روى الأديب الأردني البدوي الملثم (يعقوب العودات 1909 - 1971) في كتابه «سليمان البستاني والإلياذة» أنَّ صاحب الترجمة سليمان (1856 - 1925) كان يتقن

خمس عشرة لغة بالتمام والكمال فضلاً عن إتقان لغته العربية إتقاناً منقطع النظير، كما هي الحال في أسرته اليازجية، ويُقال إنه أوقف ترجمة «الإلياذة» فترة حين صادف في النص الأصلي بعض المقاطع التي تحتاج منه إلى معرفة أفضل باليونانية القديمة، فالترم كاهناً خبيراً بها، ودرسها على يديه، ثم عاد إلى عمله، وقيل أيضاً إنه كان شغوفاً بمعرفة أسرار اللغات ودقائقها وكتوزها، حتى أنه أتقن لغة الغجر، وكانت شفهية بلا حروف أو أبجدية، فأزمع أن يضع لها أبجدية خاصة بها، ولكنَّ القدر عاجله بعد أن حرمَه من بصره إلى هنا والأمر لا يبدو غريباً أو نادراً على إنسان نذر نفسه لمعرفة اللغات، وهو ليس متعذراً على طلاب العلم وكهنته ونساكه في عصر كان فيه للعلم شأن أي شأن، ثم إن هذه الحال لا تقتصر على فرد محدد في عصر النهضة، وإنما هي تسحب على سواه من أرباب المعرفة، وليس البستاني سوى أمثلة لهؤلاء، وإن لم يصل سواه بالضرورة إلى هذا العدد من اللغات، فمنهم من أتقن أربع أو خمس أو عشر لغات، ومنهم مارون النقاش وطه حسين وسواهما في عصر كانت فيه وسائل الاتصالات عادية وبسيطة وضعيفة، وليست كما هي عليه اليوم من عصر الترجمة الفورية والاختصاصات السريعة والدقيقة والاتصالات الفورية والترجمة الإلكترونية إلى غير ذلك من وسائل تهيئ الراحة والخدمات للعقل البشري، وتتوب عنه أحياناً في كثير من وظائفه.

والمعروف أيضاً أن جبران خليل جبران (1883 - 1931)، وهو من أشهر كتاب العرب في العصر الحديث، قد استفاد من معرفته القرية للإنكليزية والفرنسية، حين عاش مع أهله في بوسطن، ودرس الرسم في باريس، ثم كتب قسماً كبيراً من أعماله الأدبية باللغة الإنكليزية متوجهاً إلى جمهور أوسع وأآخر بعد أن ذاع صيته في أرجاء الوطن العربي، ويقال إنَّ ماري هاسكل قد أعانته في نقل بعض العبارات الشديدة الخصوصية بالشعب الأمريكي بعد أن استعانت على جبران نفسه، ونجح جبران، وبخاصة في كتاب «النبي» أيَّ نجاح، ولكن ذلك لا يعود إلى معرفته بهذه اللغة أو تلك، وإنما يعود إلى الروح الشرقية التي اتصف بها الكتاب من دفء وحنان وصوفية رضعها جبران من ثدي أمه، كما رضعها أبناء شعبه من التاريخ والتراجم والاتماء والاعتزاز بالتراب والهواه والشمس والينابيع والحكايات والعادات والتقاليد، ولذلك كان كتاب «النبي» من لبنان لماري هاسكل.

ومن طريف ما سمعت في هذا المجال أن أحد أساتذة اللغة الفرنسية في جامعة دمشق، وهو من توفاه الله وكان قديراً في مادته، أخذ عليه أحد أصدقائه العارفين بهذه اللغة من حيث النطق أن في لهجته شيئاً غريباً بعض الشيء عن لهجة الفرنسيين، فتيسر له أن يجيب صديقه مباشرة بأنه يتكلم الفرنسية بلهجة طرطوسية (بلده)، ومن هنا يمكننا أن نقول إنَّه من المعتذر علينا أن نستبدل لساناً بلسان ولغة بلغة استبدالاً نهائياً وتاماً، كما يتذر علينا أن نستبدل قوماً بقوم وأهلاً بأهل ونسبة بحسب عادات بعادات، كما يتعذر علينا أن نبدل جلوتنا ووجوهنا وأسماعنا وطبعنا، صحيح أنَّ المرء قد يمرَّ أحياناً بلحظات غضب أو ثورة على الحياة والعادات والتقاليد والنظم والقوانين والأعراف، ويحمل أمتنته وبهاجر إلى بلاد الله الواسعة، ويضطر إلى مغادرة الأهل والتراب، وقد يصيب نجاحاً في تغيير الحال، فيصبح ثرياً بعد فقر ووجيحاً بعد ضعوة، ولكن إذا كان العمر لا يُعاد مرتين فإنَّ هذا الإنسان نفسه يدرك فوق ما يدرك سواه بأنه أضع عمره في الغربة.. عبارة يرددتها كثيرون، ونحن لا ندرك معناها، ونسخر منها أحياناً، ولكنها حقيقة التجربة الصادقة، فمرارات الاغتراب قاسية، ولذلك كان الحنين في شعر البارودي وفي الشعر المهجري نتيجة لتجارب ليست مجانية، سواء أكان هذا الحنين إلى الأهل أو الحبيبة أو الوطن، واللوعة التي اكتوى بها شاعر حمص نسب عريضة، وهو يحن إلى حمص أم الحجارة السود، معروفة لدى القاصي والداني، ولذلك نستطيع أن نتوقف هنا عند بيت من الشعر لنشده دون أن نجرؤ على الاقتراب من شرحه أو تفسيره «لأنَّه يخبي طاقة تكتنز بتجربة شعرية هائلة مع أنَّه بيت بسيط وتقريري وخطابي»:

بلادِي وإنْ جارتْ علَيَّ عزيزةٌ
وأهلي وإنْ ضئَوا علَيَّ كرامٌ

نخلص هنا إلى القول إنَّ المرء يتقن لغتين أو أكثر، وهذا أمرٌ طبيعي ومألوف، ولكن الأمر الذي نتناساه دائماً أنَّ بين اللغة وأهلها صلات أخرى فوق الإتقان والمعرفة والتداول والترجمات، وهو الألفة وصلات الرحم والتاريخ والاتمام، وهذا لا يتوافر إلا في حالات الحب والعشق والدفء والحنان والأمومة والخصوصية، وهذا ما يسمى الهوية التي تتذر على المطابقة في الترجمات الأدبية بين النصَّ المرسل والنصَّ المتلقى. ■



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل

أ- الدراسات

ت. د. ثائر ديب	فرانك كوموريتي	الروح والخطاف	◎
		(تأملات في غایات التاريخ الأدبي)	
مايكل بيترز، روث ايروين	ت. معین رومیة	أغنيات الأرض	◎
		(الشعرية الإيكولوجية وهيدجر ومفهوم الإقامة)	
ت. هدى الكيلاني	دانة سوغو	فوق قمم الأشجار	◎
		(الروح الشعبية لدى الرومانيين)	
	مالك صبور	مايكوفسكي بين عهدين	◎
		(العهد القيصري والعهد السوفييتي)	



الروح والخطاف

تأملات في غيابات التاريخ الأدبي وطرائفه

فرانكو موريتي

ت. د. ثائر ديوب

تعريف بالكاتب:

فرانكو موريتي أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وهو إيطالي الأصل، وسبق أن درس في روما، وكذلك في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة. اهتمام موريتي الأساس هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فضلاً عن اهتمام خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، والسينما، وتدخل الفروع المعرفية.

ظهر كتابه الأول «علامات أخذت على أنها أعاجم» عام 1983 وكرّسه صوت أصيل يمثل انتزاعاً حقيقياً في دراسة الأدبي والاجتماعي. وهو يتناول في هذا الكتاب مدى واسعاً من الظواهر الأدبية - جيمس جويس، ت.س.إلبوت، تراجيديات شكسبير، أعمال آرثر كونان دوبل، وسوهاها الكثير - لكي يحلل في آن معاً كلّاً من التاريخي والبلاغي، ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوط كان قد بدأها جورج لوكاش، ولوسيان غولدمان، وفالتر بنيامين، وثيودور أدورنو وسواهم.

في كتابه الثاني «حال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية» (1987) يحلل موريتي ما يعتبره الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إضفاء طابعها الخاص على المجتمع. وفي كتابه الثالث، «ملحمة حديثة: النظام العالمي من غوته إلى غارسيا ماركيز» (1996)، يقدم موريتي إطاراً تحليلياً جديداً يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس إزاء الهيمنة الرأسمالية العالمية اقتصادياً وأدبياً.

أما كتابه الرابع «أطلس الرواية الأوروبية 1800 - 1900» (1988) فيعيد ابتكار حقل الجغرافية الأدبية، مقدماً ملة خارطة لما يمكن أن ندعوه بالـ«الجغرافيا الأدبية للحداثة»، وكائفاً دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي.

وتتركز مشاريعه الحالية على المساهمة مع آخرين في دراسة ضخمة من خمسة أجزاء تتناول تاريخ الرواية بأكمله وأشكالها جميعاً. وقد أعلن عن هذا المشروع «مركز دراسات الرواية» الذي يديره موريتي في قسم الأدب الإنجليزي التابع لجامعة ستانفورد حيث يدرس منذ العام 2000.

تأمّلات في غایات التأريخ الأدبي وطرايّقه الشكل قوّة

(هوبز، اللوبياثان)

١- البلاغة والتاريخ

«البلاغة أشبه بفرع... من العلم يعني بسلوك يحق لنا أن ندعوه سياسياً». تمثل كلمات أرسطو هذه (في كتابه الخطابة) نوعاً من الإشارة المسبقة إلى تلك البحوث التي شهدتها العقود القليلة الماضية، ورمت إلى إلقاء الضوء على تلك الأعراف البلاغية التي توجد من أجل تلبية متطلبات اجتماعية على وجه التحديد. ولقد سبق لكتينيث بورك أن قال عام 1950: «ينبغي لـ البلاغة أن تقوّدنا عبر التزاحم، وشجارات السوق، وهبات الحظيرة الإنسانية واحتداماتها، والأخذ والعطاء، وخط الضغط والضغط المضاد المتراخي، والمعارك الكلامية، وعبء التملّك، وحروب الأعصاب، وال الحرب.... فنراها المثالية غالباً ما يكتنفها النزاع كشرط لتعبيرها المنظم، أو تجسيدها المادي. وكونيتها ذاتها تحول إلى سلاح متحزّب. ولا يحتاج المرء لأن يمحّص مفهوم «الوحدة» بتلك الدقة الزائدة كيما يرى مقابله الساخر، الانقسام، مُتضمناً فيه عند كلّ منعطف. البلاغة معنية بحالة بابل بعد السقوط. ومساهمتها في «سوسيولوجيا المعرفة» لا بد أن تمضي بنا في الغالب إلى مناطق الحقد والكذب الكثيبة»¹. وهذا ما قاله أيضاً، عام 1968، جولييو بريتي، الذي يقف في القطب المقابل لبورك: «الخطاب البلاغي هو خطاب موجه إلى جمهور خاص (وأفضل القول إلى جمهور «محدّد»).... بعبارة أخرى، يبدأ الحاجاج البلاغي من افتراضات مسبقة وكذلك من مشاعر، وانفعالات، وتقديرات - بكلمة، من «آراء» (doxai) - يفترض بها أن تكون حاضرة وفاعلة لدى جمهوره». وأبعد من ذلك، يقول بريتي في معرض تعليقه على بعض المقاطع في كتاب منطق بور روبل^(*): «يبرز هنا شيئاً ثان على وجه الخصوص: أولهما

(1) كينيث بورك، بلاغة الحوافز، نيويورك 1950، ص 23.

(*) «منطق بور روبل» هو الاسم الشائع لكتاب المنطق، أو فن التفكير، وهو نص ذو أهمية بالغة نشره أنطوان أرنو وبير نيكول في العام 1662 غالباً من اسم المؤلف. وكان هذان الائنان عضوين

هو الطابع الانفعالي الذي يشكل أساس هذه الضروب من الإقناع غير العقلاني، وهو طابع انفعالي تشير إليه بشيء من الفجاجة عبارات ومفردات مثل «حب الذات»، و«المصلحة»، و«النفع»، و«الهوى»، لكنه طابع محدد تماماً على الرغم من ذلك.... وثانيهما هو الطابع الاجتماعي النمطي لهذه الأشكال من الصوفية: فهي مرتبطة بعلاقات الإنسان بسواء من البشر ضمن الأمة، أو الجماعة الاجتماعية، أو المؤسسة. وهذا الطابع الاجتماعي يقف في تضاد مع الكونية التي يتسم بها الإقناع العقلاني⁽¹⁾.

للبلاغة طابع اجتماعي، انفعالي، تحزبي، وباختصار طابع تقويمي. وأن تدفع أحداً ما إلى حمل قناعة معينة هو أمر يختلف تماماً عن أن تقنعه بها عبر إثبات صحتها. فالهدف، في الحالة الأولى، ليس أن تثبت حقيقة تقع بين الذوات وخارجهن بل أن تستجلب الدعم لنظام معين من القيم. وفي القرن السابع عشر - الذي شهد أول تفتح كبير للعلم التجريبي، وشهد في الوقت ذاته انهيار كل «عضوية» اجتماعية في القتال الذي دار حتى الموت بين العقائد والمصالح المختلفة - كان إدراك هذا التعارض حاداً إلى أبعد الحدود. وبحسب منطق بور رويا، فإننا: «لو تفحصنا عن كثب ما يدفع الناس إلى التعلق برأي ما دون سواه، لو جلنا أن ذلك لا يرجع إلى نفاذ الحقيقة وقوة الحجّة؛ بل إلى ما يتصل بحب الذات والمصلحة، والهوى. ذلك هو الثقل الذي يرجح الكفة، ويفصل في معظم شكوكنا، وهو ما يهزّ أحکامنا هزاً عنيفاً ويرغمنا على التوقف عندها. نحن لا نحكم على الأشياء بما هي عليه بل بما نراها عليه: فالحقيقة والمنفعة هما شيء واحد بالنسبة إلينا»^{(2)*}.

بارزين في الحركة الإصلاحية الدينية الجانسنية التي ترکزت حول دير بور رويا في فرنسا. وقد أسمى باسكال في أجزاء هامة من الكتاب.

(1) جوليوبريتي، Retorica e logica، تورين 198، ص 157 و 163 – 164.

(2) أنطوان أرنو وبير نيكول، La logique ou l'art de penser، 1662 – 1683، الجزء الثالث، الفصل 20.

(*) بالفرنسية في النص الأصلي:

«Si l'on examine avec soin ce qui attache ordinairement les hommes plutôt opinion qu'à une autre, on trouvera que ce n'est pas la pénétration de la vérité & la force des raisons; mais quelque lien d'amour proper, d'intérêt, ou de passion. C'est le poids qui emporte la balance, & qui nous détermine dans la plupart de nos doutes; c'est ce qui donne le plus grand branle à nos jugements, & qui nous y arrête le plus fortement. Nous jugeons des choses, non par ce qu'elles

لقد تناولنا إلى الآن ما للأعراف البلاغية من طابع اجتماعي. لكن هذا الحجاج يصح أيضاً على الأعراف الأدبية. فالبلاغة تعنى بنشاطات كثيرة ومختلفة (مثل القانون، والسياسة، والأخلاق، والإعلان...) ومن الخطأ أن نحصرها على الأدب وحده، غير أن الخطاب الأدبي محتوى تماماً ضمن الميدان البلاغي. وكما يقول بريتي في مقطع لا تشوبه شائبة: «الخطاب التثبيتي (epideictic)^(*)، الذي كان الأقل قيمة في العصور القديمة (لأنه على وجه الدقة الأشد... «بلاغة» بالمعنى التبخيسي) هو في هذه الأيام ذلك الخطاب الذي يحظى بأعظم الأهمية؛ بل يمكن القول إنه في فلسفة الثقافة الحالية الخطاب الوحيد الذي يسترعي الاهتمام، وذلك تحديداً لأنه لا يتسم بغایات عملية ضيقة، بل بهدف ثقافي، «Paedeutic». قبل ذلك كلّه لأنّه يقدم جنس الخطاب الأدبي نمراً. وهو يتعلق بقيم أخلاقية، ويقيم حضارة ما بوجه عام. ويهدف إلى تعزيز المواقف (المشاعر) واستنهاضها ليس فيما يتعلق بقرار عارض (قانوني أو سياسي) وحسب، بل فيما يتعلق بالقيم العظيمة التي تصنع حضارة. وبسبب من طابعه غير العملي على وجه الدقة، فإنه من غير المحتمل أن ينحطّ من خطاب إقناع إلى خطاب

sont en elles — mêmes; mais par ce qu'elles sont à notre égard: & la vérité & l'utilité ne sont pour nous qu'une même chose».

(*) يقول أرسطو في كتابه الخطابة:

«فن الإضطرار إذاً يكون الكلام الريطوري «الخطابي أو البلاغي» ثلاثة أجناس: مشوري، ومشاجري، وتنبيطي.

فأما المشير فنه إنّ و منه منع. فإن الذين يشيرون في الخواص والذين يشيرون في العام معاً إنما يفعلون أبداً واحدة من هاتين.

وأما التشاجر فنه شكّاية، ومنه اعتذار. فإن الذين يتشاجرون لا محالة إنما يفعلون واحدة من هاتين. وأما المُرِي أو المثبت فنه مدح، ومنه ذمّ. انظر: أرسطوطاليس، الخطابة: الترجمة العربية القديمة، حقّقه وعلّق عليه عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات - الكويت ودار القلم - بيروت،

دعائية. وما يشكل موضوع البلاغة الجديدة هو قبل كلّ شيء بنى هذا النوع من الخطاب وقواعده»⁽¹⁾.

ويبرز الطابع التقويمي والإقناعي للخطاب الأدبي بروزاً حاداً في ذلك النطاق من التقليد البلاغي الذي يألفه النقد الأدبي أشدّ الألفة، أعني «الأشكال البلاغية»، خاصةً الاستعارة، «ملكة الشعر». والأشكال البلاغية، بعيداً عن كونها زخارف «جمالية» في الخطاب، أو أماكن تخفت فيها استراتيجية الإقناع أو تختفي، إنما تبدي على أنها آليات لا تُضاهى في الجمع بين التوصيف والتقويم، أو بين «أحكام الواقع» و«أحكام القيمة»، في كلّ واحد لا انقسام فيه». ولو اقتبسنا مرة أخرى من كتاب منطق بور رووال: «تدلّ التعبير المجازية، بالإضافة إلى دلالتها الأساسية، على حركة المتكلم وهواء، تاركة وبالتالي بصمتها على الفكرة الأخرى القائمة في العقل، في حين أن التعبير البسيط لا يدلّ سوى على الحقيقة»^{(2)*}.

(1) بريتي، ص 150 – 151. بشأن الجنس التثبيتي الذي يشكل سلفاً لـ «الآدب» انظر أيضاً كتاب هنريش لاوزبرغ، Elemente der literarischen Rhetorik، ميونيخ 1949، الفقرات 14 – 16: «خطاب re – use هو خطبة تلقى في أوضاع نمطية (جليلة – احتفالية)... ولدى كلّ مجتمع يتمتع بقوة وشدة معينتين ثلاثة ضروب من خطاب re – use، هي أدوات اجتماعية للحفظ الوعي على نظام اجتماعي كامل ومتواصل... تُنشأ الخطب لكي تشير على نحو متكرر أفعال وعي اجتماعي مهمة اجتماعية. وهذه النصوص تتوافق مع ما يقدم نفسه، في المجتمعات ذات نظام حر، على أنه «آدب» أو «شعر». وبشأن الصلة المتعززة باطراد بين البلاغة والآدب، انظر أيضاً كتاب فاسيلي فلوريسكو، La retorica nel suo sviluppo storico، بولونيا 1971.

(2) أرنو ونيكول، الجزء الأول، الفصل 14. وانظر أيضاً ميشيل لوغرين، Sémantique de la métaphore et de la métonymie ص 75: «الاستعارة... هي واحدة من أكثر السبل فعالية في نقل انفعال أو توصيله. وجميع الاستعارات تقريباً تعبر عن حكم قيمة لأن الصورة التي تنتجهما وترتبط بها تثير ردة فعل وجاذبية... والوظيفة الأكثر شيوعاً للاستعارة هي أن تعبر عن عاطفة تزيد للمرء أن يشارك فيها: وهذا هو المكان الذي ينبغي أن يلتمس فيه دافعها الأهم».

(*) بالفرنسية في النص الأصلي:

«Les expressions figurées signifient, outré la chose principale, le mouvement & la passion de celui qui parle, & impriment ainsi l'autre idée dans l'esprit, au lieu que l'expression simple ne marque que la vérité toute nue.»

«الهوى»، «الانفعالات»، «الشعور»: تشير هذه الأشياء إلى ذلك الشيء غير اليقيني الذي يمكن للنقد الأدبي أن يتجاهله، إلا أنه لا يختفي بذلك من حقل عمل هذا النقد. وكما قال باسكال، فإنَّ الشعور «يُعمل في لمح البصر، وهو جاهز دوماً لأنْ يُعمل». وقد ردَّ باسكال إلى «عادةٍ»، أو إلى ذلك النوع الثقافي «العفوي» من ردِّ الفعل («نحن آلية فضلاً عن كوننا روحًا...») الذي يشير بوضوحٍ فجَّاً إلى مقدار العمق الذي يحدُّد به السياق الاجتماعي التاريخي جهازنا الفيزيقي.

إذَا، تنكبُ البلاغة على «الشعور» لأنَّها معنية على وجه التحديد بأنَّ توقيط وتضييقَ فينا تلك الأجزاء التي تقاد أن تكون اجتماعية صرفاً. تلك الأجزاء الاجتماعية الأشدَّ «آليةً»، كما ينبغي أن نقول إذ تذكَّر باسكال، ولكن شرط أن تذكَّر أيضاً نظريةِ الاستعارة التي قدمها ماكس بلاك، حيث تبدو الاستعارة لهذا الأخير أمراً يستحيل التفكير فيه خارج نظام كامل من الأمور الشائعة الأخلاقية والمعرفية التي تُستخدم وتنُقبُ دون أن تكون خاضعةً لأي سيطرةٍ أو تحكمٍ (والبلاغة، كما سبق لأرسسطو أنْ قال، هي فنُّ استخدام الأمور الشائعة استخداماً حسناً). يقول ماكس بلاك: «خذوا القول: «الإنسان ذئب».... هذه الجملة الاستعارية لا يمكن أن تنقل معناها المقصود إلى قارئ لديه ما يكفي من الجهل بأمور الذئاب. مما تحتاجه ليس معرفة القارئ بالمعنى المعجمي المعياري لكلمة «ذئب» – أو قدرته على استخدام تلك الكلمة بمعانٍ حرفيَّةٍ – بل معرفته بما أدعوه نظام الأمور الشائعة المراقبة.... ومن وجهاً نظر الخبرير، يمكن أن يشتمل نظام الأمور الشائعة على أنصاف حقائق أو أخطاء صريحة (كان نصف الحوت بين الأسماك، مثلاً)؛ لكن الشيء المهم لفعالية الاستعارة ليس أن تكون الأمور الشائعة صحيحة، بل أن تُشار بسهولة وحرية. (ولأنَّ الحال كذلك، فإنَّ استعارةً تفعل فعلها في مجتمع معين قد تبدو وقحةً منافية للآداب في مجتمع آخر)»⁽¹⁾.

وفي ضوء ذلك، فإنه كلما تحولت صيغة بلاغية إلى واحدٍ من الأمور الشائعة (أو بعبارة أخرى تدلُّ على الشيء ذاته، كلما غدت هذه الصيغة البلاغية «ضمنيةً»، وغير ملحوظة بالنسبة لنا) زادت قدرتها على الإقناع: «يبدو لنا أنَّ قيمة الاستعارات «الميتة»

(1) ماكس بلاك، نماذج واستعارات، إيدكا 1962، ص 39 – 40.

المستخدمة في سجال تبرز أولاً وقبل كل شيء بسبب ما تمتلكه من قوة إقناع عظيمة حين تُفعَّل من جديد، بعون من هذه التقنية أو تلك. ونجم هذه القوة عن حقيقة أن تلك الاستعارات تستمد مفاعيلها من مادة مماثلة يمكن تقبيلها بسهولة لا لأنها معروفة وحسب، بل لأنها مُدمجة، من خلال اللغة، بالتقليد أو التراث الثقافي⁽¹⁾. «فمن يستخدم شكلاً من أشكال النظام البلاغي لا حاجة به لأن يفكّر، أو لأن يدرك على نحوٍ واعٍ في تلك اللحظة، أنه يستخدم ذلك الشكل، شأنه في ذلك شأن من يقود سيارة دون أن يكون به حاجة لأن يفكّر، أو لأن يدرك على نحوٍ واعٍ في تلك اللحظة، عدد أسطوانات المحرك أو كيفية عمله... معرفة المستمع بالأشكال البلاغية يمكن في الواقع أن تعرّض للخطر الأثر الذي يأمل المتكلّم في إحداثه عن طريق تلك الأشكال، ذلك أنَّ الأثر يكون خاضعاً آنذِ لسيطرة المستمع»⁽²⁾.

هكذا تكون الأشكال البلاغية، والتركيب الأكبر التي تشكّل سردّيات طويلة، منسجمة مع افتراضات مسبقة خفية وعميقة الغور موجودة في كل رؤية للعالم. وهذا هو السبب في أنَّ المرء لا بدَّ أن يلتفت إليها كلما أراد أن يبرز تجربة تتميّز بالتعقيد (ليس بوسع المرء أن يتحدث عن الزمن، مثلاً، إلا من خلال الاستعارات) أو أن يعبر عن حُكم له أهميّة خاصة (تكاد اللغة الانفعالية برمتها - من «scum» إلى «honey»^(*) وأبعد منها - أن تكون سلسلة طويلة من الاستعارات). وقد قلتُ للتتو إنَّ الأشكال البلاغية «منسجمة» مع أعمق الافتراضات المسبقة الموجودة في كل رؤية للعالم (*weltanschauung*). وتدعونا الأمثلة التي أوردتها للتتو إلى المضيَّ أبعد، كي نشير إلى أنها الشكل الأوسع انتشاراً؛ بل الوحيد في حالات معينة، الذي تواصل فيه تلك الافتراضات المسبقة تجلّيها. أمّا فعاليتها الدائمة وغير الملحوظة فتشير إلى ذلك الحقل البحثي الواسع الذي يدرس الثقافة غير الواقعية، أو المعرفة الضمنية، في كل حضارة. ولقد بات عسيراً بالفعل أن نتصوّر

(1) تشارلز بيريلمان ولوسي أولبريشت - بيتيكا، *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation* ، باريس 1958، ص 543.

(2) لاوزبرغ، الفقرة 2.

(*) المعنى الحرفي لكلمة *honey* هو العسل، لكنها تستخدم استعاراتاً لمخاطبة المرء من يحبه. والمعنى الحرفي لكلمة *scum* هو الزبد أو الطفاوة، لكنها تستخدم استعاراتاً في الإشارة إلى الحالة والسوق.

تارياً اجتماعياً وافياً من «القبول» ما لم يكن مستوىً لتقنيات الواقع. وبالتالي، فإنه ينبغي أن يكون لدى النقد الأدبي - بوصفه سوسيولوجيا الأشكال البلاغية - كل ما يلزم للإفادة من التماس مع تاريخ العقليات الذي رسمت مدرسة الحوليات خطوطه العريضة: «العطالة، تلك القوة التاريخية الأساسية، ... هي واقعة من وقائع العقل أكثر منها واقعة من وقائع المادة، ذلك أنَّ هذه الأخيرة غالباً ما تكون أسرع من الأول إلى الفعل. فالبشر يفيضون من الآلات التي يخترعونها على الرغم من احتفاظهم بعقلية المراحل التقنية السابقة. ونجد لدى سائقي السيارات مفردات خيال، كما كان لدى عمال المصانع في القرن التاسع عشر عقلية آبائهم وأجدادهم الفلاحين. فالعقلية هي ما يتغير ببطء شديد. وتاريخ العقليات هو تاريخ البطء في التاريخ»⁽¹⁾. غير أنه من الخطأ القول إنَّ الأدب مقتصر على «إحياء» تلك الأشكال البلاغية - الإيديولوجية المتربعة مسبقاً في التراث. فالأدب يخترقه ابتكار متواصل، وصادم في بعض الأحيان: حيث تشكل المجازات «الجريدة» والأعمال التي تُرفض عند ظهورها بوصفها «مستغلقة» أو «سخيفة» أو يُوضح الأدلة على هذا الجانب الآخر من المسألة. لكن ذلك لا «يُثبت» - كما يعتقد غالباً، ولأسباب متنوعة كثيرة، أنَّ الأدب «الفعلي» مناهض للأعراف بطبيعته، وأنَّ تأويله لا بدَّ أن يدفعنا إذاً «بعد» من التحليل البلاغي.

دعونا نبدأ بالنقطة الثانية. فالنظرية البلاغية ليست بالعجزة بأيَّ حال من الأحوال عن تفسير الطابع التطوري الذي يتسم به التاريخ الأدبي أو حتى ما فيه من ضروب الافتراق والقطع. وما يرمي إليه تحليل هارالد فاينريش للاستعارة بمصطلحاتٍ نصية - لغوية هو تحديداً تفسير وظيفة الابتكار والتجديد الثقافيين التي يمكن لهؤلاء الاستعارة أن تمارسها عند الضرورة. فحين يلحظ فاينريش أنَّ الاستعارة هي «مسندٌ متناقض»، يُظهر أنَّ العلاقة بين «الموضوع» و«التعليق»، أو بين المُسند إليه والمُسند، إنما تقام من خلال تركيبٍ ليس، في الأصل، «مسالماً» فقط بل ينطوي دوماً على انتقال «خطير» بين

(1) جاك لوغوف، «Les mentalités: une histoire ambigué»، في كتاب جاك لوغوف وبيير نورا، محررين، Fair de l'histoir، باريس 1974.

الطرفين⁽¹⁾. ذلك أنَّ المُسند الذي تقتربه الاستعارة - بما تجربه من تشابك بين التوصيف والتقويم - يمكن أن يُقابل أيضاً بالرد والاعتراض. حيث يمكن للسياق الخامل، الذي يمارس تحديداً مُقاولاً، أن يبدي تصلباً بالغاً مما يُظهر المُسند مستغلقاً يتعدّر فهمه. والتاريخ الأدبي حافل بالتجارب البلاغية التي تبدو مطرودة أبداً إلى سجن العبث والسخف. غير أنه حافل أيضاً - وهذا هو المهم - بتجارب بدت عبّشة وسخيفة في حينها لكنها تبدو الآن ليس مقبولة وحسب بل لازبة لا غنى عنها عملياً، تجارب غدت راسخة ومن «الأمور الشائعة». «إيادع ما هو مبتذل» (*Créer un poncif*): أليس هذا مثل بودلير الأعلى؟ ولذلك، فإنَّ التحليل النصي، حين يواجه نصاً يخترق أعراف زمانه، لا يسعه أن يظل قانعاً بنصف الحقيقة الذي يخبرنا كيف فعل ذلك. لا يسعه أن يكتفي كما يفعل عادةً، بالنظر إلى الماضي، إلى العرف الذي زُخرِج أو رُؤى العالم التي فُكِّكت. ذلك أنَّ مستقبل النص - أي الأعراف ورؤى العالم التي سيساعد في تشكيلها وتوطيدها - هو أيضاً جزء من تاريخه ومن مساهمه في التاريخ. ومثل هذا الاعتبار هو من مسلمات ضروب أخرى من الدراسات التاريخية. وحده النقد الأدبي - الواقع فريسة خرافاته الخاصة، كما سنرى بعد قليل - من يدعى الاستثناء، دون أن يكون ثمة سبب وجيه لذلك، ليس من وجهة نظر التأريخ وحسب، بل في ضوء النظرية البلاغية ذاتها أيضاً. ذلك أنَّ البلاغة - ولنذكر كلمات كينيث بورك - هي شقيقة الانقسام والنزاع. ومجرد وجودها يشهد على مجتمع منقسم، وفي حالة صراع. وهي كيان لا يبني يتحول، كيان تاريخي في جوهره. و«الجرأة» البلاغية تدلّ على إرادة تبغي قلب علاقات القوة في النظام الرمزي. و«الأمور الشائعة» والعطالة الدلالية، بدورهما، هما النتيجة المحتملة لتلك الجرأة بقدر لا يقل عن كونهما نتيجةً لما يقابل الجرأة ويعاكشها. وهذه هي فحوى ذلك المقطع الذي لا ينسى الذي كتبه إرفين بانوفسكي: «ليس الفنَّ تعبيراً ذاتياً عن الشعور أو انشغالاً وجودياً بأفراد معينين، كما يحسب أولئك الذين يُفرِّطون في إبراز معارضتهم لنظرية المحاكاة، بل صراع موضوعي مُحقّق».

(1) انظر قبل كل شيء المقالتين «Semantik der Kühnen Metapher»، في Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3، 1963، و «Semantik der Metapher»، في Folia Linguistica 1، 1967.

يستهدف نتائج ذات مغزى، بين قوّة مانحة للشكل ومادة ينبغي التغلب عليها»⁽¹⁾. فحتى النبرة في هذه الجملة تبيّن أنَّ ما من خطأ، بالنسبة لبانوفسكي، في النظر إلى تاريخ الفن بوصفه إفصاحاً عن تاريخ الصراعات الاجتماعية والعنف الاجتماعي: بوصفه تاريخاً للصراعات في عالم الأشكال الجمالية⁽²⁾. وبذلك تكتُّ المسألة عن كونها معارضةٌ بين «قبول» بلاغي (أو إيديولوجي) و«خروج» جمالي، وتغدو مسألة إدراك بأنَّ هنالك لحظات مختلفة في تطور كلّ نظام قائم على القبول، وأنَّ هنالك، قبل كلّ شيء، سبلًا مختلفة لتعزيز هذا النظام. ولقد حاولت أنْ أبين في دراسات عن جويس وإليوت وبليزاك - وكذلك في القسم الرابع من هذا الدراسة - أنه في سياق اجتماعي معين يمكن حتى للأشكال الجمالية «المفتوحة»، أو «غير العضوية»، أو «الغامضة» أنْ تؤدي تلك الوظيفة التي تؤديها أداة للقبول.

ولذلك، فإنَّ معرفة السياق الاجتماعي - التاريفي لعملٍ أو جنسٍ أدبيٍّ ليست «فضلة» ينبغي ألا تُترك لها سوى هوماش التحليل البلاغي، بل هي معرفة تشكّل عموماً، وسواء أدرك المرء ذلك أم لم يدركه، نقطة انطلاق التأويل ذاته، موفرةً له تلك الفرضيات الأولية التي يصعب من دونها فهم الآليات البلاغية، أو التي لن تفضي لنا تلك الآليات البلاغية من دونها سوى بالقليل. وهكذا، حين كان كلّ عمل يعيينا، منذ حوالي عشر سنوات مضت، إلى التقابل بين الطبيعة والثقافة، سرعان ما كان هذا الإجراء

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie»، في *Der Begriff des Kunstwollens* (1) XIV، Kunstwissenschaft، ص 339. التشديد لي.

(2) ما يتكلّم عليه بانوفسكي هنا هو في الحقيقة «صراع... بين قوّة مانحة للشكل ومادة ينبغي التغلب عليها»، وهذه صيغة لا يبدو أنها تلمح إلى تعارض بين أشكال مختلفة بل إلى الديالكتيك العادي بين الشكل والمضمون. غير أنه يوضح في مكان آخر أن التقابل بين الشكل والمضمون ليس له أي أهمية تاريخية مهما تكون: «إنَّ زوج المفاهيم» الشكل - المضمون «لا يشير البُشَّر، كما يفعل الزوجان الآخرين [«موضوعي - ذاتي» و «واقعي - مثالي»]، إلى تضاد بين مبدئين في الـfiguration يمكن أن يحدد اختلافاً أسلوبياً بين ظواهر متعددة، بل يشير إلى حدود مجالين مميزين [منطقياً] ضمن الظاهرة الفنية الواحدة ذاتها» *Über das Verhältnis der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte zur Kusttheorie*، في *Kunstgeschichte*، XVIII، Kunstwissenschaft، 1925، الهاشم 19).

يبدو هزيلًا وغير مقنع، ليس بسبب افتقاره إلى التحديد التاريخي وحسب، بل لأن ذلك الافتقار إلى التحديد (الذي شجع عليه كثيراً ليفي شتراوس نفسه) لم يكن يتبع بوجه عام سوى تحليل أولي في أحسن الأحوال، بل خاطئ أيضاً.

غير أنه على الرغم من صقل التحليل البلاغي نطاق العلوم الاجتماعية وتوسيعه إياها، وعلى الرغم من قيام هذه العلوم بدورها بتزويد التحليل البلاغي بالإطار التاريخي الذي يغدو خارجه وجود الأعراف البلاغية ذاته بلا معنى، لا ينبغي أن نحسب أن الصلة بين هذين الجهازين المفهوميين، ومجموعة الظواهر التي يشيران إليها، هي تلك العلاقة الخطية التي يمكن التنبؤ بها. فالتشاكل الحقيقى لا يحدث قط، ومن هذا التبادل القاطع تتبعد مجموعة المشكلات التي تميز التاريخ الأدبي.

2. التاريخ الأدبي - وأبعد منه:

النصوص الأدبية نتاجات تاريخية منظمة تبعاً لمعايير بلاغية. وتمثل المشكلة الأساسية لدى نقد أدبي يهدف لأن يكون فرعاً معرفياً تاريخياً من جميع النواحي في أن ينصف كلا هذين الوجهين اللذين يتسم بهما موضوعه: أي أن يفعل نظاماً من المفاهيم التاريخية والبلاغية على حد سواء. وهذا ما يمكن المرء من إنجاز عملية مضاعفة: أن يقطع إلى أجزاء ذلك المتصل التعاقبي المؤلف من مجموعة النصوص الأدبية برمتها (وهذه هي المهمة التاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة)، ولكن شرط أن يكون ذلك القطع تبعاً لمعايير شكلية تتفق وذلك المتصل دون سواه (وهذه هي المهمة البلاغية بالمعنى الدقيق للكلمة).

ومثل هذا الجهاز النظري قائم أصلاً إلى حد كبير. وهو يتركز على مفهوم «الجنس الأدبي». ولست أحسب من قبيل المصادفة أننا نجد أفضل نتائج النقد التاريخي - السوسيولوجي، في القرن العشرين، في تلك الأعمال التي هدفت إلى تحديد القوانين الداخلية لجنس بعينه وعده التاريخي: من الرواية عند جورج لوكاش إلى الدراما الباروكية عند فالتر بنiamين، ومن التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية عند لوسيان غولدمان إلى نظام التأليف الموسيقي الإثنى عشرى (في حقل قريب) عند تيودور أدورنون. غير أنه ما من شك في أن مفهوم الجنس الأدبي لم يكتسب بعد ذلك البروز الذي يستحقه، ولم يتمكن من أن يفضي بنا إلى بناء التاريخ الأدبي بناءً مختلفاً تماماً عن الذي نأله. وأود

هنا أن أرسم الخطوط العريضة للآفاق التي كان يمكن أن يفتحها الاستخدام المنهجي لهذا المفهوم. غير أنني سأشير أولاً إلى السبب الذي دفع النقد لأن ييدي في وجه مثل هذه التطورات تلك المقاومة الواسعة.

لنأخذ مثال لوكاش الشاب. ففي المرحلة التي كان يعمل خلالها على كتابه الدراما الحديثة، توصل لوكاش، بتأثير من سوسيولوجيا الأشكال عند زيميل، إلى صياغة المشكلة التي تتناولها بمصطلحاتٍ لا تزال سارية وصحيبة إلى اليوم. فقد كتب في تقديم العام 1911 لكتابه: «المشكلة الأساسية في هذا الكتاب هي إذًا هل ثمة دراما حديثة، وما هو أسلوبها؟ لكن هذا السؤال، شأنه شأن جميع الأسئلة الأسلوبية، هو في المقام الأول سؤال سوسيولوجي.... وتمثل أفحى أخطاء التحليل السوسيولوجي فيما يتعلق بالفن في أنه لا يلتمس في الإبداعات الفنية ولا يتفحّص سوى المضامين، راسماً خطأً مباشراً بينها وبين علاقاتِ اقتصادية معينة. غير أن الاجتماعيَّ حقاً في الأدب هو الشكل.... الشكل واقع اجتماعي، ويسمم في حياة الروح ذلك الإسهام الحيوي. ولذلك فهو لا يشكل عاملأً يفعل فعله في الحياة ويقولب التجارب وحسب، بل يشكل أيضاً عاملأً تقولبه الحياة بدوره»⁽¹⁾. وثمة مفاهيم مماثلة نجدها في المسودة الأولى والأطول من هذا التقديم، محاضرة العام 1910 التي حملت عنوان «اللحوظات حول نظرية التاريخ الأدبي»: «ينجم تركيب التاريخ الأدبي عن الجمع بين السوسيولوجيا وعلم الجمال في وحدة عضوية جديدة..... الشكل سوسيولوجي ليس بوصفه عنصراً وسيطاً وحسب، أو مبدأ يصل بين المؤلف والمتلقي، جاعلاً من الأدب واقعة اجتماعية، بل هو سوسيولوجي أيضاً في علاقته بالمادة التي ستفرغ في شكل..... الشكل في عمل ما هو ما ينظم في كل مغلق الحياة التي تُعطى له كمادة أو موضوع، وهو ما يحدد أزمنتها، وإيقاعاتها وتقلباتها، وكفاياتها ورسولاتها، وضرورب خشونتها ورقتها؛ وهو الذي يُبرِّز تلك الأحساس التي تُنْتَقِلُ على أنها هامة ويبعد الأشياء الأقلَّ أهمية، وهو الذي يحدد للأشياء مواقعها في المقدمة أو المؤخرة، ويرتبها في نظام..... كل شكل هو تقويم للحياة، وحكم عليها، وهو يستمد هذه القوة والمقدرة من حقيقة أنَّ الشكل في أساسه

(1) جورج لوكاش، drama moderno II (نشر بالهنغارية في الأصل عام 1911) ميلانو 1967، ص 8، 9، 11.

الأعمق هو على الدوام ضرب من الإيديولوجيا.... رؤية العالم هي الافتراض الشكلي الذي يفترضه كل شكل».⁽¹⁾

خط البحث هنا بالغ الوضوح، وأثرى بكثير مما يمكن أن نأمل لمقبوسين أن يشيرا إليه. ويقاد المرء يتساءل ما الشكل الذي كان يمكن للنقد السوسيولوجي أن يتخذه لو أن لوكاش واصل مشروعه. غير أن الأمور سارت على نحو مختلف، بالطبع. ففي العام 1910، وبتزامن محير مع آرائه التي أوردتها للتو، كان لوكاش يُحَكِّم مفهوماً للشكل الجمالي معاكساً تماماً مفهوماً «تراجيدياً»، قائماً على انهيار كل صلة بين الشكل والحياة، بين الأشكال والتاريخ: «[هنا] ينشأ سؤال أساسى بالنسبة لعلم الجمال: أليس ما اعتدنا على تسميته بالشكل، وأعطيناه الأولوية وقدمناه على معانى الحياة وما شكلته، نوعاً من تحجر الوجود؟... كل عمل مكتمل، بسبب من اكتماله على وجه التحديد، يضع ذاته خارج جميع المجتمعات ولا يحتمل أن يكون مقصحاً في سلسلة ما من الأسباب التي تحدده من الخارج. فجوهر الإبداع الفني، جوهر التشكيل، ليس سوى مبدأ عازل: قطع كل رابطة تربطه بالحياة المعيشية، الملمسة، المتحركة كيما يهب ذاته حياةً جديدة، منغلقة على ذاتها، وغير مرتبطة بأى شيء ولا يمكن مقارتها بأى شيء». ففي كل إبداع فني ثمة نوع من الـ *Inselhaftigkeit*، كما يدعوه زيميل، لا يسمح له بأن يطيق كونه جزءاً من أي تطور متواصل»⁽²⁾.

ومن المعروف أن لوكاش قد عمد، بين كتابه الروح والأشكال وكتابه نظرية الرواية، إلى تجذير هذه الطبعة الثانية من مفهومه عن الشكل. وفي حوار مشهور في ترسترام شاندي^(*) نجد أن المتكلّم الذي يمجّد النظام الشكلي يرعب الفتاة التي يحبّها ويدفعها إلى أحضان غريميه. وبالمثل، فإنّ التاريخية التي تشكّل جوهر الرواية في كتاب لوكاش نظرية الرواية تعني أن الإنجاز الشكلي لرواية ما هو «إشكالي» على الدوام ولا يمكن

(1) جورج لوكاش، *Osservazioni sulla teoria della storia Letteraria* (نشر في الأصل بالهنغارية عام 1910) في *Sulla povertà di spirito. Scritti 1907 – 1918*، بولونا 1981، ص 59، 69 – 71.

(2) المصدر السابق، ص 87، 90.

(*) رواية ترسترام شاندي للكاتب الإنجليزي لورنس ستيرن (1713 – 1768).

أن يكون غير ذلك: «توق» إلى الشكل أكثر منه تحقيقاً له. فبين الحياة والشكل، وبين التاريخ والأشكال، يحفر لوكاش الشاب خندقاً لا ينوي يتعمق. فالحياة «حركة»، والشكل «انغلاق». والحياة «عينانية» و«تعدد»، والشكل «تجريدة» و«تبسيط». الشكل، في استعارة تلخص الأمر، متحجرٌ ومُمحَّر: أما الحياة فسائلة، ومطواعة، و«حية».

ييد أن العلوم الاجتماعية في القرن العشرين محت صورة الحياة هذه نهائياً. فحين ينظر المرء بعيوني الألسنية، وتاريخ الآماد الطويلة *longue durée*، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، حتى الحياة تبدو «متحجرة». وما هو غير مقبول في ثنائية لوكاش ليس توصيف الشكل بأنه الخصائص المنسوبة إلى وجود تاريخي. وإذا ما كان لمفهوم الشكل، في أعمال لوكاش بين 1910 و 1920، تداعياته الميتافيزيقية المتزايدة، فذلك، ويا للمفارقة، ليس لأسباب داخلية تتعلق بمفهوم الشكل ذاته؛ بل بسبب الصورة التي طبعتها خلفية لوكاش الفلسفية على المفهوم المقابل. فالشكل يتختَّر متحولاً إلى قَبْلِيَّةٍ قاسيةً - متطرفة، ومساوية، ومعاكسة للحياة - لأنَّ لوكاش يريد أن يبقي «الحياة» في حالة من عدم التحديد «سائلةً» و«مفتوحةً». وما يتتغيَّر لوكاش أن يتفاداه هو مفهوم أساسيٍ في تحليل الثقافة: مفهوم العرف⁽¹⁾. وهو مفهوم حاسم لأنَّه يشير إلى العين الذي يتخذ فيه شكلٌ ما جذراً اجتماعياً محدداً، ويدخل الحياة اليومية، ويعصُّها وينظمها بطرائق منتظمة وخفية على نحو متزايد، وأكثر فاعلية تاليَاً. غير أنه في الوقت ذاته مفهوم يفرض نوعاً قاسياً من انقسام الوعم، لأنَّه يجرَّد الوجود التاريخي من افتاحه على التغيير، ويجرَّد الشكل الجمالي من نقاءه الأصلي.

واعتقادي أنَّ النقد الأدبي قد مكث طويلاً ضمن حدود معضلة لوكاش: حماية دفء الحياة ونقاء الشكل. وهذا هو السبب في أنَّ التاريخ والبلاغة باتا موضوعين منفصلين تماماً. وهذا هو السبب في أنَّ مفهوم الجنس الأدبي بقي حبيس نوع من السجن النظري: فكان معروفاً ومحبوباً، لكنه لم يستخدم إلا قليلاً ودون رغبة. فالكلام على الأجناس

(1) ليس مصادفة أن شكوك لوكاش الأولى بشأن متنانة الصلة بين الشكل الجمالي والوجود الاجتماعي تنشأ، منذ الملاحظات، في سياق مناقشة تتناول «بلي» الأسلوب. وهذه الظاهرة تشير إلى «طبيعة الجمهور المحافظة في الأساس» وإلى «إيقار» الطاقات التشكيلية، ولوكاش يعتمِّد إزالتها من تحليله لهذين السببين على وجه الدقة.

الأدبية يعني دون شك التأكيد على إسهام الأدب في «تحجّر الوجود» كما في «إيلاء الشكل». وهو يعني قلب مهام التاريخ الأدبي وصورة الأدب ذاته، واحتواء ذلك كله ضمن فكرة القبول، والاستقرار، والتكرار، وحتى الذوق الرديء. ويعني، بعبارة أخرى، تحويل الفردوس الأخير - فردوس «الجمال» - إلى مؤسسة اجتماعية شأن غيرها من المؤسسات.

يمكن لنا الآن أن نعود إلى الدور الذي يؤديه مفهوم الجنس في تقطيع متصل بالتاريخ الأدبي وإعادة تنظيمه. وثمة شيء يستوقفنا مباشرةً. فـ«التاريخ للأدب مبني حول هذا المفهوم لا بد أن يكون «أبطأ» وأشدّ «تقطعاً» من التاريخ الذي نافقه. أبطأ، لأن فكرة الجنس الأدبي ذاتها تتطلب إلحاحاً على ما تشتراك به مجموعة من الأعمال. فهي تفترض أنَّ الإنتاج الأدبي يحدث عبر خضوع نظام سائد من القوانين وأنَّ مهمة النقد هي على وجه التحديد أن يظهر مدى القوة القاهرة والمنظمة التي تتمتع بها هذه القوانين. كما تُدخل فكرة الجنس إلى التاريخ الأدبي ذلك بعد الذي دعته مدرسة الحوليات بـ«الأمد الطويل» (*longue durée*)، وتدعى الفرضية التي مفادها أنَّ «الفن بلا شك يلائم التعبير عن حالات الحضارة أكثر مما يلائم التعبير عن لحظات التمزق العنيف»⁽¹⁾.

وهذا تغير في المنظور من الصعب، بل من العبث، التنبؤ بعواقبه. غير أنَّ هنالك شيئاً واحداً مؤكداً: هو أنه لا بد أن يدفع المرء إلى إعادة تفحّص مكانة النقد الأدبي التاريخية من أسسها فصاعداً. ولما كان التاريخ الأدبي متهاوياً وعنيقاً على هذا الصعيد، فإنه لم يكفل قطَّ عن كونه تاريخاً حديثاً (*histoire évenementielle*، حيث «الأحداث» هي الأعمال العظيمة أو الأفراد العظام، حتى الجدلات التاريخية العظيمة تحولت، في نهاية المطاف، إلى التركيز الذي يكاد أن يكون حصرياً على إعادة تأويل عددٍ بالغ الضاللة من الأعمال والكتاب. وقد حكم هذا الإجراء على مفهوم الجنس بأن يكون وظيفةً تابعة وهامشية، الأمر الذي تشير إليه بأشد ما يكون الوضوح ثنائية العرف - نزع الألفة الشكلانية؛ حيث يبدو الجنس مجرد خلقيّة، ومستوى ظليل لا نفع فيه

(1) جان ستارروبنسكي، *Les emblèmes de la raison*، 1789، باريس 1973، ص. 5.

سوى إبراز اختلاف الرائعة مزيداً من الإبراز. فكما يخرق «الحدث» قوانين الاستمرار ويزري بها، كذلك تعمل الرائعة على تبيان «الانتصار» على المعيار، وتبيان أنّ ما هو عظيم حقاً لا يمكن اختزاله أو الحطّ من شأنه.

والمشكلات هنا كثيرة ومتتشابكة. ولكن دعونا نكتفي بما هو أساسي، فنطرح سؤالين على الأقل. أولهما، إلى أيّ مدى أثبتت البحث التجاريبي ذلك التضاد بين المعيار والرائعة الذي لا يزال التاريخ الأدبي يرتكز إليه؟ بأيّ معنى «ينتهك» شكسبير أعراف التراجيديا الإليزابيثية؟ لماذا لا نقول العكس: إنه كان الكاتب الوحيد القادر على تحقيق هذه الأعراف كاملةً، مقيماً «النموذج الأمثل» لجنس كامل؟ هل تعمل رواية غوته سنوات تدريب فيلهلم مايسنتر على «نزع الفة» أعراف الرواية التكوينية (Bildungsroman)؟ أليس العكس هو الصحيح: وهو أنّ غوته اكتشف هذه الأعراف مع روايته هذه وجعلها قابلةً لإعادة الإنتاج؟ الأمثلة كثيرة ومتعددة. وهذه هي من جديد، وفي الجوهر، تلك المشكلة التي عنينا بها في مناقشتنا العلاقة بين «الأمر الشائع» و«الجرأة» في البلاغة. وما هو موضوع بحثٍ مرة أخرى هو الوجهة التي تَتَخَذُها تحديقة المؤرخ: ما إذا كان عليه أن يكتفي بالنظر إلى ما هو وراء الرائعة، التي تؤكّد من جانبٍ واحد على خرق النسيج التاريخي وقطعه، أم أنّ عليه، عبر إظهار النتائج التي تترتب على كلّ عملٍ عظيم، أن يبرز وظيفة هذا العمل كإجراءٍ أصيل من إجراءات «الاستقرار» التاريخي.

من الواضح كما يبدو لي أنّ الوجهة الأولى لا تزال الأكثر شيوعاً؛ وليس من الصعب أن نكتشف السبب وراء ذلك: فالنقد لم يتحرر تماماً من مهمته القديمة: المتمثلة في أن يكون ضرّباً من المُرافق المثقف لعملية القراءة؛ القراءة التي تقوم بها هنا والآن. وبما أنّ أعمالاً معينة تظلّ تُقرأ، فإنّ الرغبة تنشأ عفويّاً في إظهار أنها «معاصرة»، وتاليًا في الإلحاح على ما يتبع لها أن تخليع خارج أرض الماضي الصلبة وتقع في حجرنا. وهذا ما ينمّ على علاقةً مع نصوص تضرب بجذورها البعيدة في التأويل المجازي الإغريقي، وقبل كل شيء في التأويل المجازي المسيحي⁽¹⁾. وهو تأويل يقوم

(1) انظر في هذا الشأن الفصل الأول الرابع من كتاب بيتر زوندي، Einführung in die literarische Hermeneutik، فرانكفورت 1975.

على إيمان، مهما يكن ابتدأه هذه الأيام، بأنَّ هنالك رسائل في الماضي لا تعنينا وحسب بل هي بمعنى ما مكتوبة لنا ولنا وحدنا، ولا يتكتشف معناها تماماً إلا في ضوء تأويتنا. وهذه خرافة طيبة بالفعل ومفيدة «للحياة» إلى أبعد حدٍ غير أنَّ هذا السبب على وجه التحديد هو ما يجعلها تهمَّ دارس العقلية المعاصرة، وليس المؤرخ. فهذا الأخير - ما لم يكن راغباً في أن يتحول إلى تلك الشخصية الأسطورية التي تكمن رغبتها الوحيدة في تأمل انعكاس صورتها - ينبغي أن يركِّز على ضروب التباهي والقطع: على ما كان قد ضاع وغداً غير مألف على نحو مُبرِّم، فلا يمكن لنا أن «تعيد ألفته» إلا بممارسة العنف إزاءه بحيث نشوَّه القوام الماديُّ الموضعي لكلَّ عمل تمثِّل مهمة المعرفة العلمية في أن تعيد بناءه و«اتنقذه».

تصل بنا المركزية غير الملائمة والمشوهة التي اكتسبتها «الذائقة» المعاصرة على حساب النقد التاريخي إلى السؤال الثاني. ففي نهاية القرن التاسع عشر كُتِّبَت مئات قصص الأشباح، إلا أنَّ رواية هنري جيمس دوره اللولب هي شيء آخر. هنا متفق عليه؛ أو بالأحرى أنها شيء آخر «بالنسبة لنا»، نحن الأقلية الصغيرة التي تعمل في كلَّ حالة بوصفها مستودعاً للذائقة السائدة. ولكن هل تقتصر مهمة مؤرخ الثقافة دوماً وحصرياً على التساؤل عما مكن نخبةً في الماضي أو الحاضر، من «الانفصال» عن عامة الجمهور؟ أليست مهمته بالأحرى أن يُعنِي بأعراف الجمهور، والتوصفات الإيديولوجية التي يتميَّز بها كلَّ عصرٍ من العصور؟ غير أنَّ اعتراضاً قد يُطرح بأنَّ الإنتاج المتوسط من جنس معين لم يَعدْ يُقرِّأ الآن وبات مضجراً ومملأً. وأنا لاأشك في ذلك. لكن هذا «البعد عن المعاصرة» الذي لا يُحتمل هو على وجه التحديد ما ينبغي للمؤرخ أن يبحثه. (ويمكن أن نشير عَرَضاً إلى أنه إذا ما سلك الجميع كما يسلك نقاد الأدب الذين لا يدرسون إلا ما «يروق» لهم، فإنَّ الأطباء قد يقصرون أنفسهم على دراسة الأجسام السليمة وحدها، ويقتصر الاقتصاديون على مستوى معيشة الميسورين). ومن ثمَّ، هل نحن على ثقة بأننا نعرف تلك القصص «الأخرى»، «العرفية» أو «التقليدية»، من قصص الأشباح؟ هل درست هذه الأعراف حقاً، أمَّا نقتصر بالأحرى على إثارة أمرها بتسرُّع وعجلة بقصدِ واحدٍ هو إضفاء مزيدٍ من البريق والرونق على «محظمهَا»؟ وإذا ما أراد المرء أن يحتفظ بشائبة العرف-الابتكار ويعطي الحدَّ الثاني

فيها وزنه التاريخي والشكلي الذي يستحقه، فإنَّ من المهمَ إلى أبعد الحدود أن يدرك أنَّ الحدَ الأول في هذا الزوج لم يَغُدُ بالنسبة للنقد الأدبي إلى الآن «موضوع معرفةٍ» بالمعنى الحقيقي للعبارة. ففكرة «الأدب العادي» -لكي نعيد سبك تعبير آخر من تعبيرات الحوليات - لا مكان لها في النقد. والنتيجة هي أنَّ معرفتنا، الآن، بالتاريخ الأدبي شديدة الشبه بخريطة أفريقيا قبل قرن ونصف القرن: حيث المناطق الساحلية معروفة ومألوفة أما باقي القارة بأكمله فعبارة عن مجاهل لا علم لتلك الخرائط بها. وإذا تبهمنا مصبات الأنهر الأسطورية العظيمة، فإننا حين يتعلق الأمر بتحديد المنبع نظلُّ نثق على الغالب بفرضيات غريبة أو حتى بأساطير.

وإذ يواجه المرء بقارة مجهولة، فمن الطبيعي ألا يعلم مسبقاً إنَّ كانت جديرة بالاستكشاف. وما يسعني قوله يقتصر على أنني في كلَّ مرة درستُ الأجناس «الدنيا»، و«الأدب الجماهيري» (على الرغم من قيامي بذلك على نحو لم أعد أجد له مُرضياً: حيث كنت أبحث عن قوانين اشتغالها في عمل واحد أحسبه مثلاً ونموذجاً - دراكولا، أولاد شارع بول، سلسلة شارلوク هولمز - وليس في مجموعة من النتاجات «الوسط» أوسع وأكثر دلالة) كنت أنتهي دوماً إلى إيجاد معانٍ لم تكن «متوقعة» أو «عادية» بأي حال من الأحوال. وغالباً ما كانت، في حقيقة الأمر، مختلفة عما يفترضه المرء للوهلة الأولى أو حتى مناقضة له.

فالأدب الجماهيري ليس تلك الفسحة غير المتمايزة والخالية من المعنى كما لا يزال يعتقد معظم النقاد. وهو ينطوي على كثير من المفاجآت، ليس بسبب المعاني الكامنة فيه وحسب، بل أيضاً بسبب الضوء الذي يلقى على أعمال من نوع آخر. فبلغة القصة البوليسية تمكنا من أن نفهم بصورة أفضل تلك الإشكالية الشكلية والثقافية التي يعتمد عليها ما قدّمه جوزيف كونراد من حلول سردية (معاكسة لحلول القصة البوليسية). وبقراءة بودلير في ضوء برام ستوكر^(*)، يجد المرء أنَّ وظيفة الإرداد الخلفي (اجتماع لفظتين متناقضتين) تَتَخَذُ تضمنات أو معانٍ إضافية غير متوقعة. ومما يؤسف له أنني لم أطور على نحوٍ وافٍ هذا الوجه من أوجه المسألة في دراسات تتناول

(*) مؤلف دراكولا.

الأدب الجماهيري كنت قد أنجزتها. فمنذ بضع سنوات خلت، كانت كتابة المرء عن دراكون لا تكفي لاعتباره متباطلاً غريباً للأطوار، وكان اهتمامي الأساسي منصبًا على إثبات شرعية عملي: «كما ترون، فإن دراكون أيضاً جزءٌ من التاريخ الأدبي». أما التساؤل عما إذا كان يمكن للدراسة ستوك أن تسهم في تغيير معالم الأدب «العظيم» فكان ضرورياً من المضيَّ أبعد من اللازم في واقع الحال. غير أنني مقتصرُ الآن أنه لا بدَّ من المضيَّ في هذا السبيل، وأنه قد يتبع لنا أن نعيد بناء النظام الأدبي في الماضي بمزيدٍ من الدقة النظرية والصحة التاريخية.

تاريخ أدبي «أبطأ»؛ وأكثر «تقطعاً». لكن النقد يتکئ في الوقت الراهن إلى معايير كثيرة جداً ومتنوعة جداً في تقطيعه متصل التاريخ: حياة الكاتب الفرد، مفاهيم «الأسلوب - المرحلة» مثل نزعـة التائق والتکلف أو النزعة الطبيعية، الانقطاعات الحاصلة في مجالات أخرى من التاريخ، العودة الصريحة أو الضمنية إلى «روح عصر» شاملة ما، فضلاً عن مفهوم الجنس ذاته بالطبع. والنتيجة النهائية في معظم الحالات شبكةً واسعةً ولزجة تفقد فيها الخروقات التاريخية كلَّ وضوح. أما إذا أمكننا أن نحکم مفهوم الجنس الأدبي ذلك الإحكام الوثيق والمنهجي، فقد يسهم في شد حواف البحث التاريخي، ذلك أنَّ تاريخاً يُعاد رسمه تبعاً لمبادئ شكلية صارمة لا بدَّ أن يكون أيضاً تاريخاً أشدَّ صلابة، وأشدَّ تقطعاً. ليس على المستوى التزمني وحسب (كما هو الحال في الأصل جزئياً)، بل على المستوى التزمني أيضاً وربما قبل أي شيء آخر: ففي كلِّ عصر، تتواجد معاً أشكال رمزية مختلفة بل ومتضارعة فيما بينها، كلُّ منها قد وهبَ انتشاراً ودواهاً تاريخياً مختلفاً. وعلى تاريخ الأدب أن يستهدف تمثيل موضوعه كنوع من الحقل المغناطيسي الذي لا يكون توازنه أو اختلال توازنه سوى محصلة للقوى الفردية الفاعلة في داخله.

بل يمكن للملامح المميزة التي تسمُّ «مراحل» فنية أو أدبية أن تبرز بعد إعادة التفحّص هذه وقد اعتراها تعديل عميق، غير أنَّ ذلك يتطلب طرح أسئلة لا يسعني التصدّي لها في هذا المقام⁽¹⁾. وينبغي أن نلاحظ أنَّ المرء إذا ما أراد أن يصل إلى

(1) على المرء في الأساس أن يتساءل ما العلاقة بين التصنيفات القائمة على «الأنماط الأدبية» والتصنيفات التي تشير إلى مفاهيم «الأسلوب - المرحلة». كما يحتاج لأن يحدد ما إذا كانت

ضررٌ من إعادة الترتيب التاريخي يتمتع بأي قدرٍ من الأهمية والسريان، لا بدّ له من إحكام مفهوم «الجنس» ذلك الإحکام الأوثق بكثيرٍ مما نراه الآن. فهو يخلط في الوقت الراهن بين الحالاتِ عشوائية بهذا القدر أو ذلك إلى المضمون (القصة البوليسية، الرواية البيكارسية)، والآثار أو المفاعيل (الرعب، الفكاهة)، وعدد من السمات الشكلية (قصص «ذات نهايات سعيدة»، روايات «وثائقية»). ومثل هذا التبويب المهلل لا يمكن أن يسمم كثيراً في تبسيط حقل البحث أو تحديده. ولعلَّ الحلّ يكمن في التركيز على سماتٍ بلاغيةٍ كبرى معينةٍ تُعدُّ «سماتٍ غالبةً» نعيده على أساسها تنظيم منظومة الأجناس المختلفة. وثمة في ذهني مثالٌ محدد، يبدو لي على أنه المحاولة الأنجح في إيجاد تاريخ «بلاغي»: ألا وهو مقالةٌ إرقين بانوفسكي «المنتظر بوصفه «شكلاً رمزياً».

حين يقرأ المرء هذه الدراسة يدرك أولاً وقبل كلّ شيء «قوّة» إسهام الفرضيات التاريخية في البحث البلاغي (البحث «الإيقوني» في حالة بانوفسكي)، ليس من خلال تحصينه وحسب بل أيضاً من خلال تزويده بالفرضيات البنوية الأولى. وبعبارة أخرى، فإنَّ المرء يدرك، بقراءة هذه الدراسة، وحدة البحث التاريخي والبلاغي. غير أنه يلتقط أيضاً ذلك التمايز بينهما: فتلك الفرضيات الأولى لا تتثبت في الواقع الأمر إلا بعد مسيرة طويلة وشاقة عبر مناطق متخصصة أرفع التخصص، حيث يجري التحليل (ويعرض نفسه للدحض) على أساس مبادئ لم يعُد بالإمكان استنتاجها من المعارف التاريخية خارج الفنية. وهذه هي الطريقة «المتعرجة» بالضرورة التي يسمم من خلالها النقد في المعرفة التاريخية الشاملة، وسوف أعود إلى ذلك بعد قليل. أما الآن فدعونا نتناول وجهاً آخر من أوجه مقالة بانوفسكي عن «المنتظر» قد يتبيّن لنا أنه أساسيٌ في تجديد المنهجية التاريخية. فمن المعروف أنَّ بانوفسكي يعتقد أنَّ المنظور في فنِ التصوير أو الرسم يبرز بالعلاقة مع مفهوم جديد للمكان ووظيفة «التنظيم» التي تقوم بها الذات الإنسانية ضمنه. وقد نشأ هذا المفهوم في الفيزياء التجريبية وأتّخذ صيغته النسقية الحاسمة في الفلسفة الكانتية. وبذلك يكتسي الإجراء الفني دلالته الأكمل ليس

تعبيرات مثل «الرواية الطبيعية» أو «السوئية الكلاسيكية الجديدة» هجانٌ مفاهيميٌ ينبغي التخلص منها أم أدوات تأويلية صحيحة وسارية، وإذا ما كانت كذلك، ما الوزن النسبي لكلٍّ من الصفة والاسم الذي يحمل هذه الصفة؛ وهلم جرا.

في ضوء ظواهر فنية أخرى بل في ضوء تتجهات الفكر العلمي والفلسفـي. بل إن «شكله» يفهمـ ويبيـدـي عن وظيفته الثقافيةـ الخاصةـ بالعلاقةـ معـ تلكـ النـتـاجـاتـ الـعلـمـيـةـ والـفـلـسـفـيـةـ. غيرـ أنـ تـارـيخـاـ لـلـأشـكـالـ الـبـلـاغـيـةـ يـبـلـغـ نـهاـيـةـ الـمـنـطـقـيـةـ يـرـجـحـ، فيـ هـذـهـ الـحـالـةـ، أـنـ يـفـضـيـ إـلـىـ تـقـطـيـعـ أـوـصـالـ الـحـقـلـ الـجمـالـيـ. ومـثـلـ هـذـاـ التـقـطـيـعـ لـلـأـوـصـالـ سـيـكـفـ عـنـ اـتـخـاذـ الشـكـلـ التـارـيـخـانـيـ المـتـمـثـلـ فـيـ وـضـعـ الـخـصـوصـيـاتـ الـتـقـنـيـةـ لـلـأـعـمـالـ خـارـجـ قـوـسـينـ لـرـبـطـهـ بـ«روحـ العـصـرـ»ـ الشـامـلـ. وبـالـأـحـرـىـ إـنـ النـقـدـ سـوـفـ يـسـتـمـدـ مـنـ مـادـيـةـ شـكـلـ هـذـهـ الـأـعـمـالـ عـلـىـ وـجـهـ الدـقـةـ تـلـكـ الـحـاجـةـ الـنـظـرـيـةـ إـلـىـ «ـفـكـفـكـةـ»ـ تـوـارـيـخـ الـفـنـ وـالـأـدـبـ، وـإـعادـةـ كـتـابـتـهـاـ كـمـكـونـ وـحـسـبـ مـنـ مـكـوـنـاتـ تـارـيـخـ لـلـقـيمـ، وـبـنـىـ الـفـكـرـ الـتـيـ تـنـظـمـ عـبـرـهـاـ هـذـهـ الـقـيمـ، وـالـمـؤـسـسـاتـ الـمـصـمـمـةـ لـتـعزـيزـهـاـ⁽¹⁾.

وـإـلـيـكـ هـذـاـ مـثـالـ الذـيـ يـسـاعـدـ فـيـ إـيـضـاحـ مـاـ أـعـنـيهـ: السـوـنـيـةـ الإـلـيـزـاـيـثـيـةـ وـالـروـاـيـةـ الـمـسـلـسـلـةـ الـمـسـلـيـةـ (feuilleton - roman)ـ كـلـتـاهـماـ تـنـتـمـيـانـ إـلـىـ مـجـالـ الـأـدـبـ، وـ«ـذـلـكـ»ـ يـعـنـيـ بـكـلـتـيـهـماـ ذـلـكـ الفـرعـ الـمـعـرـفـيـ ذـاـتـهـ الـمـسـمـىـ بـالـنـقـدـ الـأـدـبـيـ. غـيرـ أـنـ الـأـشـيـاءـ تـنـتـمـيـ إـلـىـ الـحـقـلـ ذـاـتـهـ وـيـدـرـسـهـاـ الـفـرعـ الـمـعـرـفـيـ ذـاـتـهـ إـذـاـ مـاـ كـانـ خـصـائـصـهـاـ مـشـترـكـةـ إـلـىـ حـدـ بـعـيدـ. وـلـاـ شـكـ أـنـ السـوـنـيـةـ وـالـروـاـيـةـ الـمـسـلـسـلـةـ الـمـسـلـيـةـ تـقـاسـمـانـ ذـلـكـ الـنـفـيـ الـمـزـدـوجـ الـذـيـ وـسـمـ بـهـ كـانـطـ الـمـجـالـ الـجـمـالـيـ: فـهـمـاـ لـاـ تـمـتـعـانـ بـطـابـعـ مـعـرـفـيـ، وـلـيـسـتـ لـهـمـاـ غـایـاتـ عـمـلـيـةـ مـبـاشـرـةـ. لـكـنـ ذـلـكـ هـوـ كـلـ شـيـءـ. فـلـاـ شـيـءـ آخـرـ مـشـترـكـاـ بـيـنـهـمـاـ. وـكـلـ مـنـ يـدـرـسـ السـوـنـيـةـ أـوـ الـروـاـيـةـ الـمـسـلـسـلـةـ الـمـسـلـيـةـ يـعـلـمـ جـيـداـ أـنـ «ـوـظـيـفـهـمـاـ الـجـمـالـيـةـ»ـ الـمـشـترـكـةـ لـاـ تـقـدـمـ سـوـىـ القـلـيلـ، إـذـاـ مـاـ قـدـمـتـ أـيـ شـيـءـ، مـاـ يـسـاعـدـ فـيـ تـأـوـيـلـهـمـاـ. وـدـرـاسـةـ

(1) كان ريموند ولیامزـ فـيـ كـتـابـهـ الـمـارـكـسـيـةـ وـالـأـدـبـ وـفـيـ الـمـقـابـلـاتـ الـتـيـ يـضـمـهـاـ كـتـابـ سـيـاسـاتـ وـآدـابـ قـدـ قـدـمـ فـرـضـيـةـ يـشـبـهـ جـانـبـاـنـاـ الـنـقـدـيـ الـهـذـامـ pars destruensـ ماـ نـقـولـهـ هـنـاـ. غـيرـ أـنـ هـدـفـ وـلـيـامـزـ الـأـسـاسـيـ، إـذـاـ مـاـ كـنـتـ قـدـ فـهـمـتـ مـقـاصـدـهـ جـيـداـ، هوـ تـحـطـيمـ الـحـواـجـزـ بـيـنـ الـاتـصالـ «ـالـإـبـدـاعـيـ»ـ (الـذـيـ سـمـيـ «ـالـأـدـبـ»ـ فـيـ الـقـرـنـيـنـ الـأـخـيـرـيـنـ)ـ وـالـاتـصالـ «ـغـيرـ الـإـبـدـاعـيـ»ـ أوـ الـذـيـ لـاـ يـعـتـبرـ إـيـادـاعـيــ. فـعـمـ أـنـهـ لـاـ يـنـكـرـ إـمـكـانـيـةـ التـوـصـلـ إـلـىـ تـقـسـيمـ نـظـريـ جـدـيدـ فـيـ مـرـحـلـةـ لـاحـقـةـ، إـلـاـ أـنـهـ يـبـدـوـ أـكـثـرـ اـهـتـامـاـ بـكـثـيرـ بـرـفـضـ الـحـواـجـزـ الـقـدـيمـةـ وـإـقـامـةـ مـنـصـلـ منـ النـصـوصـ يـنـدرجـ تـحـتـ مـفـهـومـ «ـالـنـقـافـةـ»ـ الـعـامـ. وـإـذـاـ مـاـ كـانـ الـحـالـ كـذـلـكـ، فـإـنـ الـمـشـرـوعـ الـذـيـ رـسـمـنـاـ خـطـوـطـهـ الـعـامـةـ هـنـاـ يـمـكـنـ الـنـظـرـ إـلـيـهـ عـلـىـ أـنـهـ «ـطـورـ ثـانـ»ـ مـمـكـنـ مـنـ بـرـنـامـجـ وـلـيـامـزـ: الـطـورـ الـذـيـ تـنـمـ فـيـهـ إـعادـةـ إـنشـاءـ الـحـواـجـزـ. وـلـكـنـ هـذـهـ مـرـةـ دـوـنـ أـيـ اـهـتمـامـ بـالـمـفـاهـيمـ الـتـرـاثـيـةـ السـابـقـةـ.

السوئية لا تفيد أبداً إفاده من المقولات النقدية التي تصلح للرواية المسلسلة المسلية. بل تعتمد بدلأً من ذلك على أعرافٍ «قريبة» للسوئية، دون أن يكون على هذه الأعراف بالضرورة أن تنتمي إلى المجال الأدبي: أشكال معينة من الصلوات مثلاً، أو أوجه معينة من عادات إطلاق النفي، أو نظرية «الانسجام العالمي». وبالعكس، فإنَّ على المرءِ في حالة الرواية المسلسلة المسلية، أن يدرس الصحافة منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى أواسطه، والميلودrama بعد الثورية، وأعراف ضربٍ معين من التاريخ «الشعبي». وفي كلتا الحالتين سيسير العمل بصورة أفضل كلما زاد تدبرُ الشخص الذي يقوم به – دون أن يعلم ذلك، وربما دون أن يريد ذلك – أمر «نسيان» الأغراض التقليدية لتاريخ «الأدب» (الذى يقتضي أفقه النظري اكتمال الزواج غير الطبيعي بين السوئية والرواية المسلسلة المسلية، على هذا النحو أو ذاك) و«الاكتفاء» بتقديم مساهمة في تاريخ المجتمع، من خلال دراسة شكلٍ أو مجموعة من الأشكال المتعلقة.

وعلاوةً على ذلك، ثمة واقعة لافتة تماماً لم تُمنَّح ما يكفي من الاعتبار: ألا وهي عدم الاهتمام العنيد الذي لا ينفك المؤرخون «الحققيون» يبدونه تجاه التاريخ الأدبي (والفنى، بصورة أعم). فحتى «التاريخ الشامل» الذى وضعته مدرسة الحوليات كان قد توقف عند حدود هذا الحقل من حقول الدراسة، دون أن يتمكّن من الانكباب عليه أو الاهتمام به على ذلك النحو الهام. والآن، إذا ما استبعدنا إمكانية أن يكون المؤرخون يكرهون نقاد الأدب لأسباب خاصة لا يصح ذكرها، وكذلك إمكانية أن يكون هؤلاء الآخرون أكثر حمقاً وأقل كفاءة من غيرهم من المؤرخين إلى تلك الدرجة التي تشير السخط والاستياء، فإنَّ هذا الحال لا يمكن أن يفسر من غير إشارة إلى أنَّ مؤرخي الأدب لا يسعهم أن يكونوا مؤرخين «حققيين» نظراً لعナイتهم بموضوع تخيلي. وهم يدعون هذا الموضوع باسم «التاريخ الأدبي» لكنه مُكتَتَفٍ بخلط من التناقضات الداخلية، والمدارس البطليموسية، والتفسيرات الخاصة وغرابة الأطوار الصريرة (كان ينتهي غرين^(*) إلى الأدب الإنجليزي دون كونان دويل) بحيث يغدو هذا الفرع المعرفي غير قابل للاستخدام البة من قبل أيَّ بحث تاريجي يتميَّز ولو باليسير من الانضباط الذاتي العلمي.

(*) إدوارد غرين (1737 – 1794) هو مؤلف الكتاب الشهير تاريخ اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، أما السير آرثر كونان دويل (1859 – 1930) فهو مبدع شخصية شارلوك هولمز.

لعله ينبغي، إذاً، لتاريخ للأدب قادر على أن يعيد كتابة ذاته كسوسيولوجيا للأشكال الرمزية، وكتاريخ للأعراف الثقافية، أن يجد في النهاية دوراً وكرامةً في سياق تاريخ شامل للمجتمع. وكما هو الحال دوماً، فإن ذلك كفيل بأن يحلَّ بعض المشكلات ويخلق سوهاها، بدءاً بتلك التي تطرحها عبارات مثل «تاريخ شامل» أو «تاريخ اجتماعي»: وهي مفاهيم أوسع من أن تنتظم جزءاً محدداً من البحث. ومن المستحيل أن ننكر أن المجتمع البشري هو كلُّ متعدد، معقدٌ، مفرط التحديد؛ لكن الصعوبة النظرية تكمن على نحو واضح في محاولتنا أن نقسم تراتباً للعوامل التاريخية المختلفة. وحلَّ هذه المشكلة هو، بدوره، حلٌّ تاريخيٌّ، وتجريبيٌ بالمعنى الواسع. ففي مجتمعٍ زراعي أساساً، لا بدَّ أن يكون للتغيرات المناخية أهمية أكبر مما تحظى به في مجتمعٍ صناعي أساساً. وإذا ما كانت غالبية السكان أميَّة، فسوف تترجم الثقافة المكتوبة بين أداءِ دور يمكن إهماله تماماً وامتلاكه وظيفةٍ طاغيةٍ وصادمةً (كما أوضحت طباعة الكتاب المقدس). أمّا إذا ما كان الجميع، من جهةٍ أخرى، قادرين على القراءة، فمن غير المحتمل أن يكون للثقافة المكتوبة مثل هذه الآثار بعيدة المدى، لكنها سوف تغدو بالمقابل ذلك الملازم المُنتظم والحميم لكلِّ نشاط يومي.

وكما تتغيَّر المراحل التاريخية، فمن الطبيعي أن يتغيَّر أيضاً وزن المؤسسات المختلفة ووظيفتها، وموقعها في البنية الاجتماعية. ولذلك، حين يبدأ مؤرخ الأشكال الأدبية بالبحث عن تلك الظواهر خارج الأدبية التي ستساعده (سواء كان يعلم ذلك أم لا) في توجيه بحثه والسيطرة عليه، فإنَّ القاعدة الوحيدة التي يمكنه أن يلزم نفسه بها هي أن يقوم كلَّ حالة عن كثب. ويمكن لبعض الأمثلة أن تساعد هنا في توضيح ما أعنيه، وأأمل أن تبيَّن أنَّ معيار «كلَّ حالة» لا يُقصَد به أن يشجع على العشوائية، بل أن يخضعها لذلك النوع الوحيد من الضبط الممكن في هذا السياق.

دعونا نأخذ معرفة بنى الدولة والفكر السياسي - القانوني. فذلك مفيد كثيراً - و«وثيق الصلة» نظرياً - في تحليل الشكل التراجيدي في عصر الحكم المطلق، لكنه أقلَّ فائدةً وصلةً بكثير في دراسة الشكل الكوميدي في المرحلة ذاتها. ومع أنه يبقى ذا أهمية في القرن الثامن عشر في تحليل شكل الرواية «الهجائي»، إلا أنه يكاد أن يكون منبأً الصلة تماماً بتحليل الرواية «الواقعية». كما يمكن لدراسة المحظورات الجنسية وبعض الرموز الحلمية المستمدَّة منها أن تقدم اقتراحات كثيرة بشأن أدب الرعب؛ في حين لا

تقديم أي شيء عملياً بشأن القصة البوليسية في العقد ذاته. وبالن مقابل، فإن الارتكاسات الانفعالية إزاء الثورة الصناعية الثانية ذات صلة وثيقة بتحليل قصص الخيال العلمي، في حين أن صلتها بتحليل القصص البوليسية هي أقل من ذلك، وتغييب هذه الصلة تماماً فيما يتعلق بأدب الرعب.

وبدلاً من أن نكثرون الأمثلة، من المفيد أن نشير إلى أن «وثاقة صلة» عامل أو حدث تاريخي بالتحليل الأدبي لا تنطوي بحد ذاتها على أي حكم بشأن أهمية هذا العامل أو لهذا الحدث في آلية التاريخ العامة. فالحرب العالمية الثانية – إذا ما ضربنا مثلاً صارخاً – لا تبدو مفيدة كثيراً في التحقيق أو التأويل الأدبيين: ومن الواضح أن ذلك لا يجعلها حدثاً ثانوياً أو من دون قدرة تفسيرية هائلة في مجالات أخرى. وتتسم مؤسسات التاريخ المختلفة باليقاعات تطور متفاوتة، ومهمة النقد الرئيسية في هذا الصدد هي أن يرسم خطوطاً تطور مجال تحليله الخاص، حتى ولو قاده ذلك لأن يتعد عن ضرورة التمرحل الفاعلة في غير مكان أو ينافقها. فعلى الرغم من أن إعادة بناء خارطة تأريخية موحدة تمثل مشكلة لاحقة، وفرعية في العادة، إلا أنَّ من غير الممكن أن يجري التصدي لها بنجاح من دون امتلاك معرفة معززة فيما يتعلق بالمعايير الخاصة بكل مجال محدد.

وتحمة نقطة تفصيلية أخرى، وإن كان مدى سجالنا يجعلها زائدة وغير ضرورية: فالظاهرة خارج الأدب لا تزيد أهميتها أو تنقص مطلقاً بوصفها «موضوعاً» أو «مضمناً» ممكناً لنص ما، بل تبعاً لتأثيرها على أنظمة التقويم ومن ثم على الاستراتيجيات البلاغية. فظاهرة العلم البسيط ليست «جزءاً» من القصص البوليسية؛ لأنَّ التحريري أو المفترش يعمل «على نحو علمي» (وهو الأمر الصحيح بما يكفي لكنه ليس مهماً). وبالأخرى إن بمقدورنا القول (على الرغم من المخاطرة الكبيرة) إنَّ «العلم» يدخل قصص الجريمة عن طريق آلية سيميائية محددة (فكَّ مغاليق الألغاز) ووظيفة سردية محفوظة له وحده (الحل النهائي للعقدة). وإذا ما مضينا أبعد في تحليل هذين الخيارين البلاغيين (وزدنا في مخاطرتنا أن نكون على مزيد من الخطأ) يمكن لنا القول إنَّ فكَّ مغاليق الألغاز يفترض مسبقاً أنَّ «العلم» متطابق مع إيديولوجيا عضوية قائمة على تصور من تصورات «الحس المشترك» أو «الفهم الشائع» مفاده أنَّ الفروقات في المكانة لا يمكن أن تتحول أو تتبدل؛ وأنَّ نهاية الرواية البوليسية ترسم صورة لزمنٍ

يؤدي فيه «العلم» دور الجالب العنف للاستقرار، بدلاً من أن يكون نشاطاً يبحث على ضربٍ من «التقدّم»، الأمر الذي يضمن ثبات نظام اجتماعي معين، أو يخترل تغيراته إلى حدّها الأدنى على الأقلّ.

ومع هذه الملاحظات، فإنَّ قضية التاريخ بمعناه الدقيق تغدو مختلطة على نحو حتمي بمسألة صحة التأويلات النقدية، أو ربما الأفضل «قابليتها للاختبار». وعلينا أن نتساءل الآن، ولو باختصار، عن سبل تفاعل التأويل والتاريخ، وعن مجالات الصحة الخاصة بكلٍّ منها.

3. من أجلِ نقدٍ «قابلٍ للدحض وإثبات الزييف»

ينبغي لمعايير اختبار التأويلات الأدبية أن تكون، من حيث المبدأ، المعايير ذاتها المستخدمة في أي فرع علمي آخر. وعلى المرء، بعبارة أخرى، أن يطالب بتأويل يكون متسقاً، وأحاديَّ المعنى، وكاملاً. وبأن يتوقف الاختبار على مقارنة التأويل بالمعطيات – القائمة في النص أو النصوص المشكّلة لموضوعه - التي تبدو متناقضة أو يتعذر تفسيرها في ضوء الفرضية ذاتها. ويمكن القول إنَّ ما من شيءٍ جديد هنا؛ وليس هنا بالفعل سوى صياغة أولية لمبدأ إثبات الزييف الذي تستخدمنه جميع العلوم التجريبية، بما في ذلك العلوم الاجتماعية - التاريخية، مع بعض المشكلات الإضافية، ماعدا النقد الأدبي في القرن العشرين، ذلك النقد الذي قام إطاره المنهجي طويلاً على مفاهيم مثل «تعدد المعاني»، و«الالتباس»، و«الانفتاح»، و«الاختلاف»، تلحَّ جمِيعاً على ما للنصِّ الأدبي من طابع دلالي ينأى به عن أحادية المعنى. وحين يكون نصُّ أدبيًّا بعيداً، بالتعريف، عن أحادية المعنى بل متناقضاً مع ذاته، سوف يكون من المستحيل تماماً على أي عنصر من عناصره أن «يثبت زيف» تأويل ما. ونظراً لخصوصيات النصِّ الأدبي الدلالية، فإنه يُسلِّم منذ البداية بأنَّ الفرضيات التأويلية سوف تُنْقض وأنَّ هذا الحال يعتبر مقبولاً بوصفه حالاً لا مفرّ منه. غير أنه حين لا يكون للنصِّ أي قدرة على إثبات الزييف، فإنَّ أي تأويل يغدو مشروعاً، أو الأدق، إنَّ أيَّاً من التأويلات لا يمكن قطُّ ألا يكون مشروعاً. وبذلك يفقد التناقض بين الفرضيات المختلفة، وحميَّة الدحض، وشغف المناقشة - أي جميع المُثل التي تبُثُّ الحياة في أي مشروع علمي - كلَّ أساس، وتظهر زائدة عن الحاجة ولا يكاد يمكن تصوّرها. كما تنزع التأويلات لأنَّ تغدو «غير قابلة للمقاييس» بعضها مع بعضها الآخر، وتبدو خاليةً من أي «مشكلات» مشتركة. أما القول بأنَّ أحدهما متفوّق على سواه فيكاد يهبط إلى مستوى

الحكم القائم على الذائقة، والذي يُشعر بأنَّ أساسه التجرببي ضربٌ من الحذلقة المفرطة وغير اللائقة.

لعلَّي قد بالغت، ولكن ليس كثيراً. فما دام النقد يواصل دورانه حول مفاهيم مثل «الالتباس» وأضرابه، فسوف يظلُّ يدفع على الدوام، وعلى نحو لا مرد له، باتجاه مضاعفة، وليس اختزال، تلك العقبات التي تواجه كلَّ علم اجتماعي حين يحاول أن يقيِّم لنفسه أساساً قابلاً للاختبار. بل إنَّ المرء ليشعر بميِّل لأنْ يضيف بأنَّ ذلك كله من أجل لاشيء! من أجل هِكوبِه!^(*) فالمسألة ليست ما إذا كان استخدام اللغة الأدبى متعدد المعانى على نحو خاص أم لا. فهو كذلك بالطبع. لكن ذلك لا يحول البَنَة دون القيام بتحليلات أحادِية المعنى وربما كاملة، وقابلة للدحض تاليأ. وما يعنيه هذا لا يتعدي أنَّ على هذه التحليلات أن تقارب النصَّ ليس كما لو كان قوة موجَّهَة لا تشیر سوى باتجاه واحد، بل كما لو أنه منبع ضوئي يشعَّ باتجاهات متعددة، أو حقل قوى في توازن مستقر نسبياً. وهذه موضوعات تفوق في تعقيدها السهم البسيط، لكن تحليلها التجربى والقابل للاختبار أمرٌ ممكِّن تماماً، شريطة أن يستهدف المرء تحليلها ووصفها كبني. وبذلك تكفَّ معاملة الإضافة، أو الإنقاص، أو التحويل الذي يجري على معنى كلَّ عنصر من عناصر هذه البني كما لو أنها عمليات «المشروع على الدوام» (ـما هو الحال في هذه الأيام)، نظراً للصلات المنطقية الواهية التي تقيِّمها البني الأدبِية (والتي تمثل لهذا السبب الأرض الموعودة لكلَّ تفكير تفكيكي). فالآخر ألا يعامل ذلك كفعل مشروع إلا حين يسهم في تحسين المعرفة الكلية بالنَّصَّ، وبذلك يسهم في تعزيز هذه الصلات، وتلك «المحظورات» التي تُفرض، ككلَّ منْظمٍ، على المؤوَّل.

(*) هِكوبِه هي زوجة بريام، ملك طروادة، وأم هكتور، بطل طروادة الذي يصرعه أخيل. وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني في هاملت لشكسبير، يقول هاملت عن أحد الممثلين: «أيَّ نذل أنا، أيَّ عبد قروي! أليس من العار علىَّ أنَّ هذا الممثل، / في رواية من الخيال، في حلم من الألم، / يُذكره روحه على ثلبِن ودهمه / فتحتم، ويُشحب منه المحيا بأجمعه؟ / الدموع في عينيه، والهياج في قسماته، / وصوته يتكمَّر ويتهجد، وكلَّ وظيفة في جسمه / تتبَّع ذلك الوهم... وذلك كله من أجل لاشيء / من أجل هِكوبِه! وما لهِكوبِه عنده، أو له عند هِكوبِه، / فيبيكِ هكذا من أجلها؟ وما الذي ترى كان فاعله / لو أنَّ لديه من دافع وحافز إلى الألم الممضِّ / ما لدى أنا؟»

وحين يتخلّى نقد هذه الأيام عن صيحة المعركة: «يمكن تأويل هذا العنصر بهذه الطريقة»، ويستبدل بها قوله عادياً: «هذا التأويل مستحيل بسبب كذا وكذا»، فإنَّ ذلك سوف يكون خطوة هائلة إلى الأمام على طريق المتنانة المنهجية. ولا يعني ذلك البُشَّة أن تتخلى عن التأويلاط غير المتوقعة أو الجريئة: فقيمة نظرية ما، كما لاحظ كارل بوبير، تتاسب طرداً مع بُعدِ احتمالها. وهو يعني وحسب إخضاع بُعد الاحتمال لهذا لعملياتِ تفحص صارمة، لأنَّ ما هو غريب وغير مألوف ليس صحيحاً على الدوام أيضاً. لتخطئ قدر ما تشاء، شرط أن تبقى على إيمانك أكثر (Pecca Fortiter, sed crede Fortius) إنها لطريقة حسنة في إيجاز روح البحث العلمي.

إنه لمن الممكن والضروري على حد سواء أن تكون التأويلاط الأدبية قابلة لإثبات الزيف، وثمة حاجة لأن نضيف أنَّ المجال الأساسي الذي ينبغي أن تُختبر فيه هذه التأويلاط هو تحليلها للآليات البلاغية. وسبب ذلك بسيط: فحين يريد المرء أن يشرع بتاريخ للأشكال البلاغية، لا يمكن قياس صحة فرضية ما إلا بمقارنتها مع تأويلاط أخرى للشكل الواحد ذاته. يبدو هنا واضحاً، لكن السؤال قد يطرح عند هذا الحد عما جرى لوحدة التحليل البلاغي والتحليل الاجتماعي - التاريخي التي اتخذنا منها نقطة انطلاقنا؟ ولو عدنا إلى تأويل القصص البوليفي الذي قدمناه آنفاً: فقد يعترض مؤرخ للعقلية، أو للعلم، بأنَّ صورة العلم الأوسع انتشاراً في أيام كونان دوبل لم تكن مطلقاً تلك الصورة التي «استنتاجناها» من البنية البلاغية لسلسلة شارلوك هولمز. فهل يمكن ألا يكون لاعتراضٍ من هذا النوع أي قيمة في إثبات الزيف؟

أجل، لأنَّ الاعتراض يشتمل في آن معاً على نسبة من الصواب (الذي يشكل، كما سترى، إثباتاً للزيف من نوع خاص) ونسبة من الخطأ. ولكي نبدأ بهذه النسبة الأخيرة، دعونا نفترض أنَّ باحثاً في السكان يكتشف أنَّ معدل الولادات، في مكان معين ومرحلة معينة، يتَّحد صورةً تتناقض مع ما يتوقعه المرء للعلاقة بين الزيادة السكَّانية، وعلاقات الإنتاج، وظروف المناخ، والعادات الصحية، والمعتقدات الدينية في ذلك المكان ذاته وتلك المرحلة ذاتها. فهل يمكن لاختصاصي في مجالات التاريخ الأخرى هذه أن يعتقد أنَّ إحصاءات الباحث السكَّاني خاطئة لأنَّها لا تتوافق مع نتائج بحثه الخاص (الذي - دعونا نفترض - أنه قد أثبت تماماً وبات يُعتبر صائباً وليس محل نقاش)؟ من المؤكَّد ألا تكون قد تكون لديه شكوكه، وقد يُذهب، ويتوقع وجود حساب ما خاطئ، ويزعم أنَّ لا وجود

لهذه الأرقام. لكنه لا يستطيع أن يرفض هذه الإحصاءات فعلياً إلا حين يحل محلها ترتيب مختلف للمعطيات يدخل تحسيناتٍ عليها من منطلق المبادئ التي رسّخها التاريخ السكاني، وليس تاريخ ملكية الأرض أو الدين. وما من سبب يحول دون أن يُطبق المبدأ ذاته في حقل البلاغة، بصورة بلاغية معينة –مهما بدت عبئية أو سخيفة في ضوء مكتشفات تاريخية أخرى – لا يمكن نقضها بالمعنى الكامل للكلمة إلا بصورة بلاغية أفضل.

ثمة اعتباران يبرزان هنا، سوف أشير إليهما بكثير من الإيجاز. من الصحيح تماماً بالطبع أن نقول إنَّ لغة علم السكان أحدية المعنى أكثر بكثير من لغة النقد الأدبي. ولكن ذلك ناجم إلى حدٍ بعيد عن أنَّ النقد لأسباب سبق ذكرها، لطالما أخذ أسسه التجريبية الخاصة بخفَّة، وبدلًا من أن يكافح لإقامة جماعة علمية لها أهدافها المشتركة وقواعدها الواضحة، فضلَّ ضمنياً أن يضفي الشرعية على حال يكون فيه الجميع أحراجاً في أن يفعلوا ما يحلو لهم. وليس النشوء المعجمية – النحوية في السنوات القليلة الأخيرة سوى الحدث الأخير في تقليد قديم وشهير من انعدام المسؤولية الفكرية. غير أنَّ مثل هذه الأشياء تمكِّن مداواتها في كلَّ حين من حيث المبدأ. أما الاعتبار الثاني فيفتح على مجال مختلف قليلاً. فحين يتمكِّن النقد من أن يوفر لنفسه أساساً قابلاً للاختبار على نحو معقول، لا بدَّ أن يكتسب التحليل البلاغي عنده مكانته مختلفة بين العلوم الاجتماعية «الأقوى». وحين يكون على ناقد أدبي أن يشارك في مؤتمر لمختلف الفروع العلمية حول الشمولية (التواليتارية) ويتكلَّم لساعَةٍ على آليات التمثيل المجازي (الألغيورة)، مثلاً، فسوف يبدو أداؤه هذا غريباً ومسلياً. غير أنَّ هذه هي المساهمة الوحيدة الصحيحة التي يمكن لمشاركتنا المُتخيل أن يensem بها. واعتقادي أنَّ الوقت قد حان لوضع حدَّ لذلك التمثيل الإيمائي حيث يكون المؤرَّخ الأدبي في واقعِ الأمر ذلك الشخص الذي يقدم الأمور الشائعة التي يعرفها الجميع في سلسلة من الجمل المحكمة والمُقنية. فالمؤرَّخون يعرفون كيفية استخدام الحواسيب؛ ولا يجدون صعوبةً في تعلم الفارق بين الاستعارة والكتابية، الأمر الذي يفترض بالطبع قدرةً على تبيان أن الاختيار بين هذين الشكلين البلاغيين يقتضي فروقاً ثقافية لها أهميتها.

ونأتي الآن إلى نسبة الصواب التي يشتمل عليها الاعتراض المشار إليه آنفًا. وإنني لأشعر هنا بشيءٍ من القلق، إذ أعلمُ أنِّي اتهمت أكثر من مرَّة بالخطأ الذي سأصفه الآن: لنفترض أنه تمَّ بلوغ مستوى مُرضٍ من التحليل البلاغي. وأنَّ ما توصلنا إليه يشير دون

التباس إلى تراتب للقيم معين، بحيث يمكن للمرء أن ينجز ذلك الالتحام النهائي بين البلاغة والتاريخ الاجتماعي. ولنفترض أنَّ المحاججة قد كانت إلى الآن خالية من العيوب والنواقص. إنَّ هذا الحدَّ على وجه الدقة هو الموضع الذي يرتكب فيه المرء غلطته. فهنا يستسلم لإغراء التعميم الكاسح ويقع فيما يمكن أن ندعوه بـ«مغالطة روح العصر (Zeitgeist)»: هل تشتمل بلاغة القصص البوليفي على موقف معين من العلم؟ فلنستنتج في الحال إذاً أنَّ «المجتمع أيام كونان دويل»، و«إنجلترا تسعينيات القرن التاسع عشر»، و«الطور الامبرالي من الرأسمالية» – وكلَّ ما يهمَّ المرء أن يستحضره – «يتقاسمون هذا الموقف» جمِيعاً. من الواضح أن لاعتراضات مؤرخ العقليات قيمةٌ مثبتةٌ للزيف فيما يتعلق بهذا المنعطف من المحاججة. غير أن هذه القيمة تتعلق بهذا المنعطف وحسب. مما يغدو اعتباطياً حين يُعمَّم قد لا يكون كذلك البتة إذا ما كان يهدف إلى مجالٍ للصحة بالغ التحديد.

وهذا الادعاء التعميمي الشامل، الذي يتبع التاريخ الأدبي مثل ظله، له سببه الخفيُّ الذي يفيد أن نعرفه؛ إذ يشير بالغاية إلى سبيل ممكِّن للخروج منه. وهذا السبب اسمه جورج فيلهلم فريدریش هیغل. فقليلة هي الأشياء التي انعشت الدراسات الجمالية – وكانت مصيرية بالنسبة لم Tanner التجريبية – كما أنسَها ذلك الزواج الذي عقده هیغل بين فلسفة التاريخ وعلم الجمال المثالي. ففي كتاب هیغل علم الجمال، نجد أنَّ كلَّ حقبة تاريخية ليس لها في الجوهر سوى مضمون مثالي واحد «تعبر» عنه، وتعطيه «تجلياً محسوساً» عبر شكل فني واحد. ولو تابعنا الحجاج بالعكس، فإنه ما إن يحدد المرء شكلاً بلاغيأً حتى يكون من الحتميِّ عملياً أن يشعر بأنه مُخوَّل بأن يربطه مباشرةً بالفكرة – الوحيدة، المنعزلة، المتألقة – التي يفترض أنَّ حقبة كاملة تتلخص فيها. وهذا حتميٌّ، وخاطئٌ، بصورةٌ تقاد أن تكون دائمةً، على الأقل. فعلى الرغم من مجيء لحظات التدامج الفكري والشكلي الاستثنائي من حين لآخر، إلا أنَّ القاعدة في التاريخ أن يحصل العكس، فما من نظام للقيم كان قادراًقطَّ على تمثيل روح عصر ما دون أن تتحداه أنظمة منافسة. ولو كان الأمر خلاف ذلك لكان محااججتنا الحالية، من أسطرها الأولى فصاعداً، عبٰية تماماً، لأنَّ البلاغة ما كانت لتوجد أصلاً. لنتذكَّر ما قاله كينيث بورك: هدف البلاغة – وهو تعزيز التمسُّك بقيم معينة – يفترض نقشه مسبقاً، ألا وهو الانقسام. فجميع الأشكال البلاغية تطمح لأن تصير «روح العصر»، لكن تعددها ذاته يرينا أنَّ هذا المصطلح يشير إلى طموح وليس إلى واقع، ولذلك ينبغي استخدامها كأداة مفاهيمية باللغة الإفادية، ولكن ليس كواقعة.

وبالمقابل، يبدو أنَّ احترام الخصوصية التي يتسم بها كل شكل مفرد هو الذي يوفر، على وجه التحديد، أفضل ضمانة لتحديد وحصر الصلات الاجتماعية - التاريخية التي يسعى النقد لإقامتها. فكلما زادت قدرة المرأة على تفريق شكل معين عن سواه من الأشكال «المنافسة»، زاد استبعاد الصلات الاجتماعية والإيديولوجية التي سيجدها. ومن الواضح أنَّ في ذلك فوائد على صعيد الملموسة التاريخية وقابلية الاختبار التجريبية في آن معاً. وهذا ما يعيينا إلى الوضع الذي أشرنا إليه في المقطع السابق. إذا ما كان تاريخ الأدب أن يتحول قطًّا إلى تاريخ للأشكال البلاغية، لا بدَّ لهذا الأخير بدوره أن يبدأ من إدراك أنَّ شكلاً ما يغدو أشدَّ قابلية للإحاطة به وأكثر أهمية وفتاً للاقتباه كلما زاد فهم المرأة للصراع، أو الاختلاف على الأقل، الذي يربط هذا الشكل بالأشكال المحيطة به. ولا ينبغي لهذا أنْ يفهم - كما راح يجري بالفعل - على أنه معيار تزمني: أو على الأقل ليس فقط، وليس بصورة رئيسية. فإضافةً إلى فهم تعاقب الأشكال المختلفة ومتبادل العداء، على التاريخ الأدبي أن يرمي إلى تمرحلٍ تزامني لم تعد «تلخصه» الأشكال النموذجية الفردية، بل يقام لكل مرحلة، عبر نوعٍ من متوازي الأضلاع الخاص بالقوى البلاغية، والقوة المسيطرة بينها، واحتلالات توازنها، وصراعاتها، وتقسام مهامها.

ولعلَّ العلاقات بين تاريخ الأشكال وتاريخ المجتمع أن تفقد عندئذ طابعها الغامض والعارض، وأن يظهر تغير الإحالات خارج الأدب ذاته، تلك الإحالات التي وسّمت نشاط التأويل (بطريقةٍ غير نظامية وغير قابلة للاختبار حتى الآن)، كسبيل من الضروري اتباعه. فالطبيعة المتباينة وغير المترابطة التي تميز تلك الإحالات لا تنجم (بالضرورة) عن عدم استقرار المقولات التي يستخدمها النقد، بل عن بحثه عن الملموسة. وعلى النقد أن يعتمد على تلك الأوجه من الحياة الاجتماعية التي تمكن المرأة من تفسير ذلك الموضوع المادي المحدد الذي هو النصّ قيد التحليل. وتغير الصلات هو من طبيعة هذا العمل لأنَّه من طبيعة الأدب ذاته. ولعلَّ الأدب أن يكون الأشدَّ التهاماً بين المؤسسات الاجتماعية، والأشدَّ مرونةً في تلبية المطالب الاجتماعية المتباينة، والأشدَّ طموحاً في عدم اعترافه بحدودٍ لمجال تمثيله. ولا يسع المرأة أن يطالب باختفاء هنا التغير، وإنما فقط بأن يعكس بأمانة ذلك التعدد الفعلي في النصوص قيد التتحقق، من حيث وجهتها ووظيفتها (وليس ذلك بالطلب البسيط).

4 - الأدب، «القبول»:

يقع هذا المشروع التاريخي في المستقبل بصورة تكاد أن تكون كاملة. ومن يعلم إذا ما كان سينفذ قط؟ من يعلم إذا ما كان مشروعًا معقولاً وليس مجرد يوطيبيا شخصية بسيطة (بل ويوطيبيا لم أبدأ بعد بوضعها في حيز التطبيق)؟ مهما يكن الحال، فإنه بلا طائل أن نستغرق كثيراً في التأمل في الأفضل بين ضروب النقد الممكنة. فدعونا نحاول بدلاً من ذلك إكمال مجاججتنا بالعودة إلى عددٍ من خصائص ما ندعوه بـ«الأدب» والتي تبرر ذلك المشروع. فتحن بحاجة، بعبارة أخرى، إلى أن نعزل في «الموضوع الفعلي»، الأدب، تلك العناصر التي تشير إلى أنه يغدو «موضوعاً للمعرفة» تبعاً للمعايير التي رسمنا خطوطها العامة إلى الآن.

وبالعودة إلى النقاط التي أثرناها في القسم الأول، دعونا نقول إنَّ وظيفة الأدب الجوهرية هي ضمان القبول. أن يدفع الأفراد إلى شعور «بالارتياح» في العالم الذي يصادف أنهم يعيشون فيه، وأن يصالحهم بطريقةٍ سائغةٍ وخفيةٍ مع معاييره الثقافية السائدة. هذه هي الفرضية الأساسية. غير أنَّ دعمها يتقتضي بالضرورة أن نضعها على محكَّ ظاهرة أدبية - كالتراجيديا - تبدو كما لو أنها تشير إلى العكس تماماً، ثمَّ على محكَّ عددٍ من ضروب التمفصل الهامة على نحوٍ خاصٍ بين الفكر الجمالي والفكر النقيدي الحديدين.

حاولت أن أبين في واحدةٍ من الدراسات أنَّ التراجيديا الإليزابيثية والجيمسية قد أسهمت في تسوييد صفحة الملكية المطلقة على نحوٍ يفوق في جذرِيتها أيَّ ظاهرة ثقافية شهدتها تلك المرحلة ذاتها، ممهدةً بذلك الطريق، بوسائل هدامة تماماً، أمام الشورة الإنجليزية في القرن السابع عشر. ويبدو، إذًا، أنَّ ما قلته للتو عن الأدب بوصفه قبولاً ومصالحة كما لو أنه يُنقض برمتها. وهو يُنقض بالفعل، لأنَّ تلك الفرضية قد طُرحت بشكلٍ غير محددٍ تاريخياً في حين ينبغي أنْ تُقصَّر صحتها على المجتمع الرأسمالي الغربي. هذا المجتمع الذي انفصل عن عصر التراجيديا - عصر الحكم المطلق - عبر قطاع تاريخي كان قد بدأ بصورة جذرية وجهين حاسمين من أوجه النشاط الأدبي، والنشاط الفني على نحوٍ أعم. أولاً، تنتهي التراجيديا إلى عالم لم يعترف بعُدُّ بحتمية الصراع الدائم بين المصالح أو القيم المتعارضة وغير القابلة للتهدئة أو التسكين، ولذلك لا تستشعر أي حاجة لأنَّ تواجه مشكلة المصالحة فيما بينها. وثانياً - وسوف نرى أنَّ هنالك صلة بين

أولاً وثانياً - لم يكن العصر الذي ازدهرت فيه التراجيديا يعترف بأي استقلال للنشاط الجمالي، بل كان يعتقد أنَّ على هذا النشاط أن يكون على الدوام وبصورة مباشرة جزءاً من أغراض أخلاقية أو معرفية.

هكذا تنتهي تراجيديا القرنين السادس عشر والسابع عشر إلى عالمٍ كانت الإيديولوجيا المسيطرة فيه لا تزال بحاجةٍ لأن تقدمه على أنه عضوية، حيث يوجد بين الطبقات الاجتماعية المختلفة فارقٌ وظيفيٌّ وليس صراع مصالح. عالم لا يزال ينظر إلى نفسه على أنه كلَّ عضويٍّ، لكنه كان يكفيَّ - بصورة صاحبةٍ - عن كونه كذلك. وتتبع التراجيديا من هذا الظرف التاريخيِّ الفريد الذي لا يتكررُ. ويقوم بنائها التمهيدي دوماً على تبيان كيف أنَّ قيمتين ينبغي أن تكونا في علاقة سيطرة وخضوع تغدوان فجأةً، وعلى نحوٍ غامض (غموض إياغو، والساحرات في ماكبث، والهوى في فيلدر)، مستقلتين وتبديان قدراً متساوياً من العنف. فتلك «السيادة» التقليدية التي كانت للعقل، أو الأخلاق، على بقية الملكات البشرية تغدو مستحيلةً فجأةً وعلى نحوٍ مُبِّرِّم لا يقبل العكس، وهذا ما يكتشفه في ذُعرِ جميع أبطال شكسبير وراسين.

ولا يسعنا أن نفهم مثل هذا الوضع ما لم نكن قادرين على النأي بأنفسنا عن افتراضات ثقافتنا المسبقة. ذلك أنَّ خاصيَّته «الtragédie» لا تكمن (كما هو الحال الآن بالنسبة لنا) في واقعة أنَّ القصة تفضي في النهاية إلى التضحية بوحدةٍ من القيمتين المتصارعتين، بحيث يلقي الحداد بظلِّه القاتم على القيمة الباقيَة أيضاً. فهذا يحدث، بالطبع، لكن هذا الموضع، «النهاية» أو «الختام»، ليس المكان الذي تُظهر فيه التراجيديا ما هي عليه، فهي تُظهر ذلك في افتراضاتها المسبقة: في واقعة أنَّ من الممكن تخيل صراع لا يقبل المصالحة، والتعبير عنه. وهذا الخيار البلاغي التمهيدي. - هنا الوضع الأساسي الذي لا يزعج كاتب التراجيديا نفسه فقط في «إنارت»، بل يكتفي بعرضه وتقديمه بأقصى ما يكون من الوضوح - ينتهك الوحدة العضوية إلى الأبد، أما الشعور به كشيء مؤلم ومبهم و«تراجيدي»، فينجم على وجه الدقة عن أنَّ العصوية لا يزال يُشعر بأنها الشكل الوحيد الممكن للتفكير.

ويمكن لنا أن نقلب الصيغة المستخدمة أعلاه، ونقول إنَّ التراجيديا تقدم عالماً يكفيَّ عن كونه عضوياً، لكنه لا يزال عاجزاً عن النظر إلى نفسه على غير هذا النحو. وهذه الروح المتناقضة في هذا الشكل الأدبي هي ما «يبلبل عقولنا»، كما لاحظ غوته، ويشير فيها القلق، وانعدام اليقين. وهي لهذا السبب أداة لا تضاهى من أدوات النقد والمعارضة. لكنها

أداة لا تتكرر: فما إن اختفت الإيديولوجيا العضوية حتى اختفت أيضاً تلك الإمكانية الشكلية لنقضها التراجيدي.

الراجيديا بوصفها «استثناءً» لا يتكرر في تاريخ الأشكال الأدبية: هذا يكفي بحد ذاته تلك الأغراض التي وضعتها محاججتنا نصب أعينها، لكن هنالك المزيد. فالأدب وعلم الجمال لم يولدا «بعد» التراجيديا وحسب بل «ضدّها» أيضاً. ضربٌ من التحول يجري ويمضي أبعد من نطاق علم الجمال ليمتدّ مباشرةً عبر النظام الثقافي البرجوازي. ولأنَّ هذا النظام يرى الصراع كواقعٍ متعينٍ من وقائع المجتمع، فإنَّ هذا على وجه التحديد هو السبب في أنه يلقي عن عاتقه مهمة تصويره بـ«رثاء ورعب» ليُظهر أنَّ القيم والمصالح المتعارضة يمكن أن تصل دوماً، إنَّ لم يكن إلى مصالحة أصلية، فعلى الأقل إلى نوعٍ من التعايش والتسوية. ويظهر هذا الدافع المناهض للراجيديا في ثناقتنا بأشد ما يكون الوضوح في ميدان علم الجمال. بل يظهر على أنه الأساس الفعلي للمجال الجمالي ذاته، ومبرر وجوده الخفي. وهذا ما أثبته علان كان قد أسلمه مع عدد قليل من الأعمال الأخرى في تشكيل الفكر الجمالي الحديث: نقد ملكة الحكم لكانط وفي تربية الإنسان الجمالية شيلر.

من الواضح أنَّه يستحيل عليَّ أن أناقش هذين العملين هنا بالتفصيل والاهتمام اللذين يستحقانهما. غير أنَّ بعض إشارات سريعة ستفيد على الأقل في التبيه إلى مدى المركزية التي يحتلها هذان العملان في السبيل الذي تتبعه. فإذا ما بدأنا ب النقد ملكة الحكم، فإنَّ أول نقطة نشدد عليها هي أنَّ كانط قد كتب هذا الكتاب، كما يخبرنا عنوان الفقرة III من المدخل، «كادِةً لوصْلِ قسمِ الفلسفة في كلِّ واحد». فهذا القسمان، اللذان سبق تحليلهما في النقادين^(*)، لم يكونا بعبارة أخرى قادرين على إنتاج كلِّ واحد منهجي ومتّسق: «تشتمل مفاهيم الطبيعة قبلياً على أساس كلِّ معرفةٍ نظريةٍ وتستند، كما رأينا، إلى سلطة تشرع الفهم. ويشتمل مفهوم الحرية قبلياً على أساس جميع المفاهيم العملية غير المشروطة حسيّاً، ويستند إلى سلطة تشرع العقل. فلكلِّ من الملكتين... تشريعها الخاص بها من حيث المضمون، ولأنَّه ما من تشريع آخر (قبلياً) فوق هذين التشريعين، فإنَّ ذلك يبرر تقسيم الفلسفة إلى نظريةٍ وعمليةٍ»⁽¹⁾. وبذلك تكون المهمة التي تمت محاولتها في النقد

(*) نقد العقل الخالص ونقد العقل العملي.

(1) كانط، نقد ملكة الحكم، أكسفورد 1952، ص 14 – 15.

الثالث^(*) قد أملتها الرغبة في الاتصال النظري. لكن غياب المنهاجية التي تقصد إلى المداواة هو أيضاً علامة عدم انسجام فعلي بين عالمي الذات ذاتها، أو سبيلي كينونتها، المختلفين. وكما يقول تعليق حديث: «يقصد فقد ملكة الحكم إلى إزالة الجرح الذي ينزل بصورة الإنسان بين تشريع العقل المحضر (الذي ينطوي على فكرة الضرورة) وتشريع العقل العملي (الذي ينطوي على فكرة الحرية)، وإلى خلق حد أوسط (Mittelglied) بين التشريعين. وهذا الحد الأوسط سوف يكون ملكة حكم (في اشتتمالها على فكرة الغائية)⁽¹⁾».

يتمثل غرض كانت في مداواة الجرح الناجم عن «النقاش الورم» الذي أحدثته العلوم الطبيعية، والذي ينبع منه الانفصال بين أحكام الواقع وأحكام القيمة. ومع أنَّ هذا الانفصال يصون استقلال البحث العلمي ويكون مُرحبًا به إذاً -في ذلك المجال- كتجديد محرر، إلا أنه يتربَّد ويترجَّع كتشويه مؤلم في المجال حيث تنشأ القيم الأخلاقية ورؤى العالم. وكما يلاحظ كانت نفسه في الفقرة IX من المدخل، فإنَّ «مفهوم غائية الطبيعة»، الذي يفترض مسبقاً ملكة الحكم، ينبغي أن يُسلِّم به لأنَّ هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن من خلالها لـ«الحرية» أن تغدو ملكة فاعلة ومؤثرة، «غايتها النهاية... مُحَقَّقة في الطبيعة وفي انسجام مع قوانينها». ويواصل كانت: «التأثير وفق قانون الحرية هو الغاية النهاية التي ينبغي أن توجد (هي أو ظاهرتها في العالم المحسوس)، وهذا يفترض مسبقاً وجود شرط إمكانية هذه الغاية في الطبيعة (أي في طبيعة الذات ككائن من العالم المحسوس، أعني كإنسان). وهي إمكانية تفترضها ملكة الحكم قبلياً، ومن دون التفات إلى العملي. وهذه الملكة، بما لديها من مفهوم غائية الطبيعة، توفر لنا المفهوم الوسيط بين مفاهيم الطبيعة ومفهوم الحرية...»⁽²⁾.

(*) نقد ملكة الحكم.

(1) لوشيانو أنسيشي،

«Considerazioni sulla «prima Introduzione» alla Critica del Giudizio di Kant»

وهي عبارة عن تقديم لكتاب كانت، Prima Introduzione، باريس - روما 1969، ص 15.

التشديد لي.

(2) كانت، ص 37 - 38

ويتكشف بحث كاظم عن كل «ضرورته» التاريخية حين يتطلّى المرء أنه في حين لا يمكن تصور المجتمع الرأسمالي من دون التقدم العلمي والتقني المتعكس في انفصال الفكر والأخلاق، فإنه لا يمكن تصوره بالمثل من دون المحاولة الدائمة لإلغاء ذلك الانفصال ومداواته، وهي محاولة تشهد عليها تلك الكثرة الاستثنائية، والعصبية على التفسير الواضح، من النشاطات الجمالية التي تميّز الرأسمالية. فاضفاء الطابع الاجتماعي على الفرد في مجتمعنا لم يعد يمتلك الشرعية التي أسبغتها عليه روابط التقليد ذات مرة. وهو لا يبدو عادلاً ومنصفاً إلا حين يلبي - كما لاحظ هيغل في فلسفة الحق - «حق الأفراد في إشباعهم الخاص». وما من «إشباع» ممكن، لذلك الحيوان الرمزي، الإنسان، ما دام الوجود منقسمًا بين مجال تكون فيه القيم الثقافية كل شيء و المجال لا تمتلك فيه هذه القيم الثقافية أي شرعية بالمرة. وكلما زاد «تشريع الفكر»، وتعددت أوجه الحياة الاجتماعية التي تبدو مدعاومة بـ«حيادية» رمزية صارمة - تلك «الطبيعة الثانية» الموضوعية، المفتربة التي تلخصها على نحو نموذجي آليات القرن التاسع عشر الاقتصادية. كان على الجهد الجمالي أن يغدو أشد تطوراً كيما يقدم العالم على أنه شيء «غائي»، على أنه عالم - من أجل - الفرد.

من هنا تبع المركبة الثقافية لمحاولة كاظم إقامة «الحد الأوسط» القادر على إعادة وصل الطبيعة والعقل. ومن هنا إلحاحه على «تفريح الحياة وتشديدها» الناجم عن تأمل الجميل، وتأمل «الانسجام» الذي تشير اللذة الجمالية في الفرد وفي العلاقة بين الفرد والطبيعة على حد سواء. ومن هنا، أخيراً، كل ضرورة تأمل «الجميل في الطبيعة» - وهي مشكلة سوف تعتبرها النظرية الجمالية اللاحقة غير صحيحة لكن حضورها الكثيف والمركزي في نقد ملكرة الحكم لا ينبغى، في اعتقادي، من خصوصيات علم الجمال في القرن التاسع عشر وحدها بل أيضاً من إدراك كاظم أن الافتراق بين العلوم الطبيعية والثقافة البلاغية - العملية ينبغي أن يجد توسطاً ضرورياً وغير يقيني في الوقت ذاته، «شيئها» يكون على مفهوم «الجميل في الطبيعة»، والذي هو مفهوم محفوف بالمخاطر من نواح كثيرة، أن يمثل طبعته الأولى.

ومن المعروف أن رسائل في تربية الإنسان الجمالية قد اقتصرت إلى حد بعيد على إعادة صياغة ما هو جوهري في نقد ملكرة الحكم وتبسيطه. وتكمّن جملة عمل شيلر في استخلاصه من حجاجات كاظم ما يمكن أن ندعوه «سياسات ثقافية» (ينبغي أن نضيف أنها لا تكون منسجمة تماماً وعلى الدوام مع مقاصد نقد ملكرة الحكم). هكذا نجد، في الرسالة التاسعة، أن الفن يُقدم على نحو صريح بوصفه أدلة للقبول لا تُضاهى (الأمر الذي لم يجر

قطّ في نصّ كاتط): لا تُشاهدى لأنها قادرة على الفعل دون أن تُلحظ، متملّصةً من سيطرة مستخدمها الوعية، الأمر الذي يعود بنا إلى المشكلات التي طرحتها في مستهلّ هذه الدراسة: «ولسوف تلقى جديّة مبادئك الخوف في قلوبهم [أي معاصريك]، غير أنَّ لعب المظهر لديك سوف يهينهم للتسامح معها؛ لأنَّ ذاتهم أنقى من قلبهما، وهنا يتعمّن عليك أن تمسك بالآبق الجفول. عبشاً تهاجم مبادئهم، عبشاً تدين أفعالهم؛ لكن بمقدورك أن تُعملَ يدكَ المبدعة في ساعات فراغهم. أبعِد عن ملذاتهم النزوة والطيش والخشونة، وسوف تُبعد ذلك عن أفعالهم شيئاً فشيئاً، وفي النهاية عن ميلولهم أيضاً. حاصِرْهم، آتِي التقيّتهم، بأشكال العبرية العظيمة والنبلة، وطوقهم برموز الكمال، إلى أن يتغلّب المظهر على الواقع، وينتصر الفنَ على الطبيعة»⁽¹⁾.

وفي أمكنة أخرى - وقبل كلّ شيء في القسم الأشهر من العمل، وهو الرسالة السادسة - يطور شيللر تيمة الفن لدى كاتط بوصفها النشاط الوحيد الذي يتّبع لحياة الإنسان أن تستعيد انسجامها الضائع: «ذلك الطابع اللافقاري الذي كانت عليه المدن اليونانية، حيث كان كلَّ فردٍ يتمتع بوجود مستقلٍ مع احتفاظه بالقدرة، متى دعت الحاجة، على أن ينمو ويتحول إلى كلِّ عضويٍّ، أخلٍ مكانه الآن لآلية بارعة كآلية الساعة، ينشأ فيها نوع من الحياة الجمعية، عبر جمْع وإلصاق أجزاء لا حصر لها لكنها فاقدة الحياة. فالدولة والكنيسة، والقوانين والأعراف، جميعها تمزقت الآن إرباً؛ وانفصلت المتعة عن العمل، والوسائل عن الغايات، والجهد عن المردود.... هكذا تُدمَر شيئاً فشيئاً حياة الفرد الملمسة فيما يمكن لفكرة الكلِّ المجردة أن تطيل أمد وجودها الباعث على الرثاء، وتبقى الدولة إلى الأبد غريبة عن مواطنها ما دامت لا تقيم مع مشاعرهم أيَّ صلة في أيَّ موضع.... صحيحُ أنَّ أحادية الجانب في إعمال الفرد قدراته لا بدَّ أن تؤدي به إلى الخطأ؛ لكنها تؤدي بالجنس البشري ككلَّ إلى الحقيقة صحيحُ أنَّ الأجسام الرياضية تتتطور من خلال التمارين البدنية؛ وأنَّ الجمال لا يتتطور إلا من خلال لعب الأطراف الحرَّ والمنسجم. وبالمثل، فإنَّ تفعيل وظائف العقل الفردية خليق حقاً بأن يُوجَد بشراً أفالذاً؛ غير أنَّ تلطيفها جميعاً هو وحده الكفيل بإيجاد بشرٍ سعداء وكملاً»⁽²⁾.

(1) فريديريش شيللر، في تربية الإنسان الجمالية (1793 – 1794) أكسفورد 1967، ص 61.

(2) المصدر السابق، ص 35، 37، 41، 43.

تساعد هذه المقاطع في إلقاء الضوء على غایات «الانسجام» لدى شيلر وحلوه. فالانفصام الذي يعاني منه كلّ فرد - حيث لا يترك كتاب التربية الجمالية أيّ مجال للشكّ في ذلك - هو عاقبة انفصام اجتماعي (بين الكنيسة والدولة، الطبيعة والعقل، «الهمج» و«البرابرة»). لكن المصالحة التي يقيّمها الفن، والانسجام الذي يمثله ويعزّزه، لا تُقدّم على نحو جدّي مطلقاً كنموذج ينبغي أن يوفر للمجتمع ككل - أو كمثال يمكن من خلاله مداواة الانفصام - بل يُقدّم وحسب على أنه الطريقة الأفضل لمواجهة الانفصام والتعايش معه. ومعيار الانسجام مقصور تماماً على مجال التشريع الرمزي، الذي يقيّمه، في الواقع الأمر، ك المجال مستقل. وعلى الرغم من اعتبار أسباب الانفصام المادية غير إنسانية وخطيرة، فإن انسجام شيلر لا يمكن أن يوجد وتكون له قيمة إلا إلى الحدّ الذي تواصل عنده هذه الأسباب وجودها أيضاً. فالهدف ليس إزالة التوترات المتضاربة بل خلق مجال قادر على تلطيفها، معيناً تنظيم إدراك الانفصام ذاته على ذلك النحو الذي يجعل من يتحملونه «سعداً». وهذه «السعادة» هي جوهر «القبول» الحديث: ولما كان التوصل إليها في الحياة اليومية يزداد صعوبة، فإن ثمة ضرورة لـ «شكل» يمكنه أن يضمن وجودها بطريقه ما.

وثمة نقطة أخرى، سوف تتيح لنا الانتقال من شيلر [إلى مكان آخر]. فالجرح الذي استهدف كاظط مداواته بنقده الثالث كان بين الفكر والعقل، بين الطبيعة والحرية. كان، بعبارة أخرى، يفصل مجالاً يحظى فيه مفهوم القيمة بكلّ الأهمية عن مجال معاكس لا يحظى فيه هذا المفهوم بأيّ أهمية. مع شيلر يتمّ تعديل هذا الإطار. فمصطلح «الطبيعة» في التربية الجمالية لم يعد يشير إلى عالم حيادي رمزي بل إلى مجموعة معينة من القيم. لم تعد «الطبيعة» معاكسة لـ «العقل» بسبب افتقارها إلى خاصيات القيمة، بل بسبب اغتنانها من قيمٍ مختلفة. وإذا ما كان هذا صحيحاً، فإن المجال الجمالي ينجذب وظيفتين ثقافتين متميّزان في الحضارة البرجوازية، وكتاب شيلر التربية الجمالية يتوضع عند نقطة تقائهما. فالوظيفة الأولى هي تلك التي أشارت إليها جماليات كاظط: استعادة الصلة بين عالم أحكام الواقع وعالم أحكام القيمة عبر مقاومة «نقاش الأوهام» العلمي وتلبية تلك الحاجة العميقية إلى «السحر»، والتي هي جزء لا يتجزأ من الرغبة في رؤية القيم «متجلّة في

الواقع»، وبذلك يتم تفادي المسؤولية عن صفة الجزئية التي تتصف بها هذه القيم عن طريق القناعة الآمنة بأنها «تبني» من «واقع الأشياء» ذاته^(١).

أما الوظيفة الثانية فقد تراكت مع هذه الوظيفة ولعلها اكتسبت بمرور الزمن أهمية أكبر. وهي تقوم على الإفشاء إلى مصالحة بين القيم المتتصارعة. ولا يشكل عمل شيلر سوى نصف خطوة في هذا الاتجاه. فالقيم التي ينبغي إضفاء الانسجام عليها في التربية الجمالية ليست متتصارعة في ذاتها وبذاتها. وهي لا تغدو متتصارعة إلا بسبب تطورها أحادي الجانب. غير أنَّ بمقدورها أن تظل «المُلطفة»، وتوادي بهذه الطريقة إلى العودة إلى مفهوم «الانسجام» الكلاسيكي الجديد. وفي تصورِي أنَّ هذا لم يعد ممكناً على الإطلاق، لأنَّ الصراع لم يعد ينبع من واقعة أنَّ العناصر التي كانت متصلة ذات مرة تغدو متخارجة في الوقت الذي تبقى قابلة لتركيب جديد، بل ينبع من تضاد فعلي، من عداء داخلي لم يعد يوفر أيَّ فرص لحلِّ «ديالكتيكي».

غير أنَّ حدوث ذلك، اقتضى من المجتمع البرجوازي أن ينفتح بصورة حاسمة، ومؤلمة، على صراع اجتماعي: ذلك الصراع المتواالي والدموي الذي يجري عبر التاريخ الأوروبي منذ العام 1789 إلى الآن، ولا يفرق كلَّ شعب، كلَّ ثقافة قومية، عن عدو «أجنبي» يقدر ما يفرقهما عن عدو «داخلي»، يتكلم اللغة ذاتها، ويعيش في البلدان ذاتها، وغالباً ما يدعو الإله ذاته. فلم يعد من الممكن ردَّ أصل الصراعات إلى اختلافات تاريخية أو جغرافية ثابتة، أو طبائع «قومية» كان يُشعرُ بأنَّها تكاد أن تكون وقائع طبيعية لا تحول ولا تزول. لا: لقد بات الصراع أقرب، وبذلك أكثر حدة، وبذا لذلك غير قابل للحل.

(١) من هنا الطبيعة القائمة على «ضرب المثل» التي تسمِّ الأعمال الأدبية، خاصة القصص السردي: «من العناصر النمطية [في الخطاب الأدبي، أي البلاغي] تلك الصلة الداخلية بين الواقعة والقيمة، المعرفة والانفعال. وتتعين الواقعة في وضعٍ ملموس من أوضاع السلوك البشري، حيث يكون كلَّ عنصر مشحون بمعانٍ قيمة وكلَّ قيمة تمثَّل لها تقليدياً وفي العادة وقائع محددة. ويعمل كلُّ من اعتبار الواقعة في ذاتها، مجردة من أي مراقب انفعالي، واعتبار القيمة المحضَّة، كقيمة في ذاتها، على عزل الخطاب عن ال doxa، وعن الحياة اليومية الملمسة التي تحياها «الأكثرية». فغياب الانفعال يجعل الخطاب «جافاً» وغياب المثل يجعله « مجرد». وفي الحالين يغدو الخطاب غير مقنع، وبالتالي غير مؤثر كأدلة من أدوات ثقافة عملية ضمن مجتمع ما» (بريتني، ص 174).

وأدب القرن التاسع عشر مُفعمًّا بهذا الإدراك الجديد لطبيعة المجتمع الصراعية. ويبدو بالفعل أن إرثه التاريخي العظيم يقوم على الإشارة إلى اضطرار مفهوم «القبول» ذاته - في حضارة منقسمة ذلك الانقسام العossal بين صالح وقبيح متعادي - لأن يخضع لتحول عميق. فلم يعد بمقدوره أن يقوم على الانتصار العنيف والمُعترَف به لنظام قيم واحد على جميع الأنظمة الأخرى. وبات عليه أن يتّخذ شكلاً أشدَّ مرونة وتعرضاً للمخاطر: لم يعد مفهوماً تركيبِ دياlectical كاملاً بل مفهوم تسوية «محل شك»⁽¹⁾.

والتسوية هي القيمة الكبرى في القصص السردي «الواقعي» ولعلها، بصورة أهم وأكثر دلالة، المعيار البلاغي الأساسي في تلك الظاهرة التي لا تزال الأشدَّ إلغازاً وغموضاً، إلا وهي «الشعر الغنائي الحديث». وإذا ما كان للمرء أن يصف هذا الشعر بكلمة واحدة، فإن المصطلح الذي يخطر في الذهن هو «الغموض». وهذا الغموض - المستعد، فيما يكون كذلك، لأن يخاطر بـالـأـيـلـادـاـتـ لـلـفـهـمـ - إنما يعود بدرجـةـ كبيرةـ إلىـ المحـاـولـةـ الإـجـارـيـةـ والإـلـزـامـيـةـ الـرـامـيـةـ إـلـىـ إـقـاـمـةـ «تسـويـاتـ» دـلـالـيـةـ بـيـنـ ماـ بـاـتـ عـنـاصـرـ مـتـغـاـيـرـةـ وـمـتـاقـضـيـةـ تـامـاـ.

ولا يزال الإرداد الخلقي عند بوهليير ذلك المجاز الذي يمثل لهذه العملية ويلخصها على أحسن وجه. وقد كتب بول ريكور: «... إنسني، بصفتي إنسان الرغبة، أتقدم مموهاً - larvatus prodeo

فهي تعني غير ما تقوله، ولها معنى مزدوج، وتكون ملتبسة. وهكذا يندرج الحلم وأشباهه في نطاق من اللغة يقدم نفسه على أنه محل الدلالات المعقدة حيث يكون ثمة معنى آخر متعيناً في معنى مباشر ومحتجباً فيه على حد سواء. دعونا نطلق على نطاق المعنى المضاعف هذا اسم «الرمز»...»⁽²⁾.

(1) «التسوية» لاتعني بالطبع صفة تتوزع منافعها (أو مضارها) بالتساوي على جميع الأطراف المعنية. وما أحـاـولـ تـبـيـانـهـ فيـ درـاسـةـ عنـ أدـبـ الأـطـفـالـ المـثيرـ لـلـعواـطفـ عنـ وـاـنـهـ «ـروـضـةـ الأـطـفـالـ»ـ هوـ أنـ منـ المـمـكـنـ تـامـاـ أـنـ تـشـتـملـ الصـفـقـةـ عـلـىـ خـسـارـاتـ مـزـعـجـةـ وـاخـتـلـالـاتـ خـطـيرـةـ فـيـ التـواـزنـ.ـ فـوـظـيـفـتـهـاـ المـمـيـزةـ لـيـسـ أـنـ تـجـعـلـ الجـمـيعـ سـعـادـاءـ بلـ «ـعـلـىـ وـجـهـ الدـفـةـ،ـ أـنـ «ـتـسـويـيـ»ـ:ـ أـنـ تـوـجـدـ نـطـاقـاـ وـاسـعاـ بـحـدـودـ غـامـضـةـ تـتوـاـصـلـ فـيـ الـقـيمـ الـمـنـضـادـةـ،ـ وـتـسـاـكـنـ وـيـغـدـوـ مـنـ الصـعـبـ تـميـزـهـاـ وـمـعـرـفـهـاـ.ـ وـلـأـنـ حـاجـةـ لـلـقـوـلـ،ـ إـنـ هـذـاـ تـشـكـيلـ مـنـاهـضـ لـلـتـرـاجـيدـاـ إـلـىـ أـيـدـ حـدـ.

(2) بـولـ رـيـكورـ،ـ فـروـيدـ وـالـفـلـسـفـةـ،ـ نـيـوـ هـافـنـ وـلـنـدـنـ 1970ـ،ـ صـ7ـ.

كلمات ريكور تصل بنا إلى الاتجاه الأخير الذي يُتَّخذ هنا. فهي لا تشير إلى الشعر الغنائي الحديث والتأويل الأدبي بل إلى الحلم والتحليل النفسي. وبالفعل، إذا ما أراد المرء أن يرى في الأدب ذلك النشاط الثقافي المُخْوَل ضمان القبول بإحداثه ضرورياً من «التوافق» بين القيم المتضادة، فإنه لا يسعه أن يعفي نفسه من مناقشة موجزة على الأقل لأوجه معينة في التفكير الفرويدى.

لقد رأى فرويد في الفن، كما نعلم، أنجح شكل من أشكال «التعويض» عن تلك الدوافع التي أجبرت الحضارة الفرد على التضحي بها⁽¹⁾. ولذلك نجد «عودة المكتوب» عند جذر النشاط الجمالي. غير أن المحتويات النفسية المكتوبة لا بد لها، كي تعود إلى شغل المنصة، من أن تضع «قناعاً»، أو بكلام أدق أن تَتَّخذ «شكلًا» مختلفاً عن شكلها الأصلي، نتيجة للصراع مع قوة نفسية تعمل في الاتجاه المعاكس: «...نموذج النفي الفرويدى هو نموذج شكلي... تشكيل تسووي سيميائى يتبع للمرء أن يقول لأى شيء نعم ولا في آن معاً... الرغبة المنحرفة لا يمكن أن تكون مقبولة كمضمون في العمل الأدبي دون أن يقبل هذا الأخير أيضاً النموذج الشكلي القادر على تمريرها»⁽²⁾. وتشتمل هذه النظرة الفرويدية على عدد من العناصر الأساسية تماماً في النشاط التأويلي: صورة النص كحقل صراع بين قوى نفسية وثقافية؛ فكرة أن هذه القوى تحتلًّ موقع مختلفة بالعلاقة مع إدراكتنا لذاتها (أي أنها «لاوعية» إلى هذا الحد أو ذاك)؛ الإلحاح على أن الصراع بينها لا يمكن أن يُفهَّم إلا بتحليل تشكيلاتها البلاغية النوعية؛ تحليل الخاصية المدهشة، بل

(1) «يقدم الفن إشباعات بديلة لتلك التنازلات الثقافية الأقدم والتي لا تزال تُحسَّن بأعمق ما يكون الإحساس، ولهذا السبب فإنه يعمل كما لا يعمل أي شيء آخر على التوفيق بين الإنسان وتلك التضحيات التي بذلها من أجل الحضارة». («مستقبل وهم» ، 1927، في الطبعة المعيارية لأعمال سيموند فرويد النفسية الكاملة، لندن 1953 – 1974، المجلد XXI، ص 14)، وبالمثل، بعد عامين، نجد فرويد يعرّف الفن على أنه «أوهام، يُعترَف بأنها كذلك... تملَّصت على نحو سافر مما يقتضيه حكم الواقع وتقرَّبت لغرض تحقيق الأمنيات التي يصعب تنفيذها... ليس للجمال نفع واضح؛ وليس له أية ضرورة ثقافية واضحة. غير أن الحضارة لا يسعها الاستغناء عنه... ومن دواعي الأسف أن التحليل النفسي قلماً يكون لديه ما يقوله عن الجمال. وكل ما يبدو مؤكداً هو اشتراق الجمال من حقل الشعور الجنسي. ويبدو حبُّ الجمال مثلاً نموذجياً لدافع مكفوفٍ من حيث هدفه» («الحضارة ومنعطفاتها»، 1930، المصدر السابق، ص 80، 82، 83).

(2) فرانشيسكو أورلاندو، نحو نظرية فرويدية في الأدب، بالتيمور/ لندن 1978، ص 140.

«المبهمة» في الغالب، التي تميّز هذه التشكيلات، والتي تعود إلى الطبيعة المتغيرة والمتعادية للقوى التي تتوصل إلى تسوية فيما بينها.

واعتقادي أنَّ هذه الأشياء جمِيعاً مساهمات باقية في نظرية التأويل الأدبي. والمشكلة تكمن في مكان آخر، في التساؤل عما إذا كان الأفق النظري للتحليل النفسي، وقد قدم تلك المساهمات، ليحول في النهاية دون استخدامها بطريقة مشمرة وقابلة للاختبار. دعوني أشرح ذلك، مبتدئاً بمفهوم أساسي في نظرية «عودة المكبوب الشكلية»: ألا وهو مفهوم «النفي» (¹). كان فرانشيسكو أورلاندو، في قراءته الفرويدية مسرحية Verneigung فيدرا لراسين، قد أحْكَمَ هذا المفهوم وكثفه في صيغة «لا يروقني». وهذه الصيغة تعبر عن صراع: «لا يروقني». لكن هذا الصراع يُعبّر عنه ويُؤْوَل بطريقة غير مقبولة علمياً، لأنَّ واحداً من عناصره وحسب هو المُعَرَّف: أما الآخر فيتحدد «بالنفي» وحده. فذلك الطرف من التضاد حيث يقع المكبوب يمتلك مضموناً خاصاً به، هو الـ «يروق» الذي يشير إلى موضوع معين أو صورة معينة. وبال مقابل، فإنَّ الطرف الآخر ليس سوي «لا». وهذا يبيّن أنَّ تحديده بما هو عليه يُعتبر ذا أهمية ثانوية تماماً. فهو لا يمكن أن يوصَف أو تكون له أهمية نظرية إلا بفضل ما هو ليس عليه: «حين يمكن التعبير عن رغبة من نوع معين أو شدة معينة عبر النفي بالإعلان لا يروقني، فإنَّ رغبةً أشدَّ أو أصعب من حيث إمكانية الجهر بها سوف تؤدي، مثلاً، إلى الإعلان لا يروقني البَتَّة». وقد تتحول رغبة أشدَّ من هذه الأخيرة وأصعب من حيت الجهر بها إلى أكرهه، أمقته، أو إلى عبارات أخرى مماثلة تظل ضروباً واضحةً من النفي وإنْ كانت مدمجةً في فعل دون اسم الفاعل النافي. ويمكن أن نقارن ذلك بواء تمارس محتوياته هذا القدر أو ذاك من الضغط الانفجاري على جدرانه؛ فكلما زاد الضغط، وجب أن تكون الجدران أشدَّ مقاومةً أو أكثر عدداً⁽²⁾. وهنا تخطر في الذهن تلك الجملة الافتتاحية في كتاب هربرت ماركوزه إيروس والحضارة: «التضحية المنهجية بالليبيدو، وثنية المفروض بالقوة نحو نشاطات مفيدة اجتماعياً، تلك هي الثقافة». فالثقافة «ليست سوي» قمع الغرائز. ويمكنها أن تتخذ أي شكل يحلو لها. فالشيء الوحيد المهم هو أن تنجز تلك الوظيفة. من هنا تلك الأنثروبولوجيا غير المحددة تاريخياً والتي لطالما أفسدت المشروع التحليلي النفسي. غير أنه من هنا أيضاً تلك العاقبة غير المتوقعة

(1) المصدر السابق ، «الجزء التحليلي»، خاصة ص 8 - 10 .

(2) المصدر السابق ص 10 .

على المستوى التأويلي بمعناه الدقيق. فما كان قد قدم كصراع بين قوى متضادة تحول عملياً - بحسب فرضية «النفي» - إلى سيرورة أحادية الطرف، أقرب إلى ضروب «القلب» في الديوالكتيك الهيغلي منها إلى النظرة المادية إلى صدام بين كيانين محددين (ويفترض بمصطلح «النفي» أن يدفعنا في جميع الأحوال إلى الاحتراس واليقظة)».

في حضرة «النفي»، شيء واحد فقط يستحق الاهتمام: ما يحصل للرغبة البازغة، كيف تتعدل وتتحول. أما التحوّلات التي تعتري القطب الآخر من الثانية، فإن ما من شيء يمكن قوله عنها، على الرغم من واقعه أنها ينبغي أن تكون على قدر من الأهمية بالنسبة لمؤرخي الثقافة. غير أنه لا مفر من أن يكون الأمر على هذا النحو، لأن ذلك القطب الآخر لا وجود فعلياً له بالمرة، كونه مجرد مجاز «مفترب» للمكبوت. هكذا ينتهي الغياب القبلي للاهتمام بالطرف «الكابت» من الثانية (الاهتمام بـ«الحضارة»، بـ«التاريخ») إلى خفض قيمة حدس النص بوصفه «تسوية»، واحتزاه إلى فكرة النص باعتبارها مكاناً «يُعبر» فيه عن «جوهر» بهذا القدر أو ذاك من الكمال. وبذلك لا يترك تشبيه «الوعاء» الذي يتبدل «شكله» («جدرانه») بـ«ضغط المضمون» أي مجال للشك في الأمر.

وهذه انتكاسة صوب تصور وجداً للظواهر الفنية، تصور يمكن تبيئه على أي حال في مفهوم «عوده المكبوت» ذاته. فإذا ما كانت النصوص الأدبية تدين بقسط كبير من جاذبيتها الملغزة إلى واقعه أنها تعيد طرح محتويات نفسية لا واعية - وهذا ما لا أشك به مطلقاً على الصعيد الشخصي - فإن ما من سبب، سواء كان نظرياً أم تجريبياً، لأن نصر مجال «اللاؤعي» على «المكبوت» وحده. ولقد أشار فرويد نفسه في الآنا والهو، وبوضوح بالغ، إلى اشتغال اللاؤعي، فضلاً عن المحتويات المكبوتة بالمعنى الدقيق، على مستوى الآنا الأعلى⁽¹⁾. ولذلك، إذا ما كانت تقع على عاتق الأدب مهمة أن يجعلنا «على ألفة» مع

(1) «يمكن للمرء... أن يغامر بالفرضية التي مفادها أن قدرًا كبيراً من الشعور بالإثم لا بد أن يبقى في العادة لاواعي، لأن أصل الضمير مرتبط ذلك الارتباط الوثيق بعقدة أوديب، التي تتنمي إلى اللاؤعي. وإذا نزع أحدهم لأن يقدم الاقتراح المعاكس الذي يرى أن الإنسان السوي ليس بعيداً عن الأخلاق أكثر بكثير مما يعتقد وحسب بل هو أخلاقي أيضاً أكثر مما يعلم بكثير، فإن التحليل النفسي، الذي يقوم الشطر الأول من هذا التأكيد على مكتشفاته، لن يكون لديه ما يعترض به على شطره الثاني». ويضيف فرويد في حاشية: «لطبيعة الإنسان مدى لكلٍ من الخير والشر، أبعد كثيراً مما

ذواتنا اللاواعية، معيّداً إحياء تلك الصلات التي تبقى في العادة بعيدةً عن إدراكنا، فما من سبب مطلقاً لئلا تشتمل هذه العملية على الأنماط على الأنماط على الأنماط أيضاً. خاصة حين نتذكر أنَّ الأنماط على - أي الضمير الأخلاقي بشكله «القاسي»، الذي لا يلين - لا يتوافق قط، سواء لدى فرويد أم في الواقع، مع ما يدعى «المبدأ الواقع». وحين يقول المرء، بحق، أنَّ الحضارة البرجوازية تعانش على اتفاق ضمني لكنه صارم بين ما هو صائب «نظرياً» وما ينطبق «عملياً» - بين المبادئ القصوى وتحقيقها الأدنى - فإنَّ معنى ذلك هو على وجه الدقة (وبمصطلحات فرويدية) أنَّ العلاقة بين الأنماط على الأنماط ومبدأ الواقع (بين الضمير الأخلاقي والسلوك الاجتماعي الفعلي) هي علاقة إشكالية بطبعتها. صحيح أنَّ «الحضارة» تُنتج الأنماط على، وتجعل منه «مبعونها» في النفس الفردية، لكنها تتركه من ثم، وتشيخ بوجهها عنه، وتحبشه (وتقارعه إذا لزم الأمر: في الحرب، كلَّ من يتمسّك على نحو صارم بالوصايا العشر تُطلق عليه النار). والنتيجة هي أنَّ الأنماط على يحتاج أيضاً وبصورة مستمرة لأنَّ «يعاود البزوغ» في أعمال تعيد تحديد مجال تطبيقه بطرائق شتى، وتبين تلك القوى الأخرى النفسية والاجتماعية التي يدخل في صراع معها. والحال، أنَّ قدراً كبيراً من القصص الواقعى في القرن التاسع عشر يدور حول هذه المشكلة؛ كما يثبت هذه الفرضية الأدب «المثير للعواطف» الذي يكتب للأطفال ويشكل نتاجاً أخيراً ونموذجاً من نتاجات هذا التقليد.

هكذا، تحتاج نظرية «عوده المكبوت» إلى توسيع، أولاً وقبل كلِّ شيء. لكنها تحتاج أيضاً إلى تصويب. فهي ترى أنَّ اللذة الجمالية تقوم أساساً على إدراك هذه «العودة». وبذلك تكون «التسوية» الشكلية مجرد وسيلة ضرورية تدفع المحتويات المكبوة لأنَّ تعاود البزوغ. وكما يقول أورلاندو: «ما أودَ قوله هو أنَّ المجاز هو الأثافة الدائمة التي تؤديها لغة الأنماط إلى اللاواعي، وحجم إرادتها ورغبتها في أنَّ تؤديها»⁽¹⁾. ومثل هذا القول يقوم بالضرورة على افتراض أنَّ أقصى سعادة يمكن أن تجدتها هي في التعبير عن محتويات النفس اللاواعية وعيش هذه المحتويات بأقصى ما يمكن دونما

تحسب نفسها عليه، أي مما يدركه أنها عن طريق الإدراك الوااعي» («الأنماط والهو»، 1923، في

فرويد، المجلد XIX، ص52)

(1) أورلاندو، ص169

إحجام. ولأن ذلك غير ممكّن، فإنّ المرء «يعوّض» بالتسوية التي يوفرها الفن، لكنه يعلن أنه كان من الأفضل لو لم يكن مضطراً إلى ذلك.

يبدو لي أن من المتعذر الدفاع عن هذه الفرضية. فمحتويات لا وعينا غالباً ما تبرز على نحو راديكالي وبصفتها عاقبة أو نتيجة. وتكون النتيجة في مثل هذه الحالات، بعكس اللذة تماماً. فيجد المرء نفسه وحيداً تماماً، منجرأاً إلى صرائع عسير وغير متكافئ مع العالم المحيط. ويمكن القول، على نحو أصوب، إنَّ كلاً من الهو والأنا الأعلى لا يكفان عن دفع الفرد، وإن بطرق متباعدة، باتجاه هذا الصراع. ويجرّ أنه، بأحادية الجانب العنيفة التي يتسمان بها، نحو تغييصٍ تتعذر مداواته.

وفي هذه الحالة لا يعود من الممكن لـ«اللذة» الجمالية أن تقوم على تصور «عودة» يجترّها اللاوعي؛ بل تقوم على عكس ذلك تماماً: على تأمل تسوية ناجحة. والمصالحة «الشكلية» ليست وسيلة اللذة، أو مجرد أداتها: إنها غايتها، وجوهرها الحقيقي والوحيد. واللذة لا تكمن في «إرخاء» قبضة الرقابة بعض الإرخاء بل في إعادة رسم مجالات تأثير القوى النفسية المتعددة رسمًا دقيقاً. فهذا ما يمكن المرء من «تقدير» اضطرابها، في حينه على الأقل، والتوصّل إلى ذلك «الإنقاذه في التوتر» الذي يسم، بحسب فرويد، أشكال اللذة جمِيعاً.

ولو أُغرنا اهتماماً «التسوية الشكلية» التي يقيّمها النص، فسوف نتمكن أيضاً - وأخيراً - من تسلیط الضوء على عنصر في النظرية الفرويدية لطالما أهمله النقد الأدبي: ما يُدعى «مبدأ الواقع». ومعنى هذا المفهوم غامض أصلاً ورجراًج لدى فرويد نفسه. فهو يُقدم في بعض الأحيان على أنه المقابل الخصم لـ«مبدأ اللذة»، ويُقدم في أحيان أخرى على أنه «امتداده». ويبدو في بعض الحالات متوافقاً مع «معرفة الواقع معرفة دقيقة»، أما في حالات أخرى فيبدو طابعه المعرفي ثانوياً تماماً. وهو يوضع في بعض الأحيان على صلة وثيقة بالضمير الأخلاقي، ويوضع في حالات أخرى على صرائع معه. غير أنه لا شك في أنَّ فرويد قد أراد الإشارة بهذا المصطلح إلى وجهٍ من أوجهِ الجهاز النفسيِّ والسلوك الاجتماعي لا مجال للشك في أهميته. ذلك أنَّ «مبدأ الواقع» هو ما يتبع لنمرء أن يعيش في عالم منقسم ومتصارع، وأن يعمّل على تدوير زواياه الحادة ويتدبّر في الوقت ذاته تلبية الأوامر المطلقة الصادرة عن الطبائع والقوى المختلفة.

وهذا هو معنى ذلك المقطع الشهير الذي يصف فيه فرويد سلوك الأنما، ذلك الجزء من النفس ذو الصلة الوثيقة بمبدأ الواقع: «... إننا نرى هذا الأنما ذاته مخلوقاً بائساً يتعين عليه أن يخدم أسياداً ثلاثة وتهدهه تاليًا أخطار ثلاثة: من العالم الخارجي، ومن ليبيدو الهو، ومن شلة الأنما الأعلى.... في وضعه المتوسط هذا بين الهو والواقع، غالباً ما يستسلم لإغراء أن يغدو متسلقاً، وانتهازياً، وكذاباً، مثل سياسي يرى الأمور على حقيقتها، لكنه يريد أن يحفظ مكانته في أعين الناس»⁽¹⁾. ومثل الأنما، فإن مبدأ الواقع لا يشير، إذًا، إلى «مبدأ» مستقل، وعالم من الموضوعات مُكتفٍ بذاته؛ بل يشير إلى ضرب من «الحدّ الأوسط» الذي يزعزع دوماً من ختام صراع. فهو خطّ المقاومة الأضعف الذي يبني من حوله نوع من التوازن، ونوع من الإحساس بكلية الفرد وانحرافه في العالم. ومن المؤكّد أنّ هذا التوازن محفوف بالمخاطر، ولا يدرك أنه كذلك (إذا ما أدرك) إلا بعد أن يتم التوصل إليه، دون أن يكون المرء على وعي واضح به (كما ينبغي أن نقول).

غير أنّ هذا التوازن يتم التوصل إليه. ويشكل تفككه إلى مكوناته اللاوعية الدقيقة مرحلة ضرورية من مراحل التحليل، غير أنها مرحلة ينبغي أن تتلوها معرفة أنه ما إن تقام التسوية بين هذه المكونات، حتى نجد أنفسنا أمام محتوى جديد، لا يمكن اختزاله إلى محصلة أجزاءه. وهذا المحتوى يكون «ضمنياً» وليس «لاوعياً». ولا تعود ثمة حاجة في الحقيقة لأن يكتبه الوعي ويبعده، لأنّه لا ينتهي المعايير الاجتماعية السائدة، بل يمثل لها، ويتوافق معها؛ بل إنه يساعد بمعنى ما في تشكيلها، لأنّ هذا المحتوى الجديد ليس سوى doxa، رأي، شيء عادي، «رؤى للعالم» كما تظهر عموماً في شكلها الملموس: ليس نظاماً «مجرداً» وعویص بل كشيء مقنع، ومغير، وشامل، كشيء يضمن التعايش السلمي، والتقارب بين الدفعات المتصارعة.

من مبدأ الواقع إلى doxa، ومن ثم إلى الأدب، الذي يمثل -مهما بدا الأمر متناقضاً - واحداً من أوضح تجليات مبدأ الواقع. فالأدب هو «الحدّ الأوسط» بامتياز، ووظيفته «التربيّة»، «الواقعيّة» تتمثل بدقة في تدريينا دون أن ندرك على مهمة توسط ومصالحة لا تنتهي. والأدب (الذي يزدهر في مراحل الاستقرار الاجتماعي ويظهر فجأة «عديم النفع» أو «مستحيلاً» خلال الحروب والثورات، شأنه في ذلك شأن مبدأ الواقع وال doxa) يشير إلى عمق رغبتنا في إدخال «تعديل» على النظام القائم يتماشى مع

(1) فرويد «الأنما والهو»، ص 56.

فكرةً ما عن «السعادة». فهو يجعلنا ندرك أنَّ «القبول» - الشعور بأننا «نريد» أن نفعل ما «علينا» أن نفعله - يمكن أن يكون واحداً من أرفع مطامح النفس الفردية. ويقول لنا، بعبارة أخرى، إنه في غياب المعارك الكبرى (وإذاً وهذه نقطة يصعب قمعها - في غياب ما يدعى بالتراجيديات الكبرى) يكون من الاحتمي من حين لآخر أن يحاول المرء إقناع نفسه بأنَّ هذا العالم هو حقاً أفضل العالم الممكنته.

وإذا ما كانت مثل هذه الفكرة غير الهدامة وغير المحرّرة عن الأدب لا تزال تبدو محلَّ خلاف، أو غير مقنعة، فلا يسعني سوى الاتكاء على صورة غالباً ما خطرت لي في سياق هذه الدراسة. وهي صورة منقوشة على ضريح إغريقي قديم في المتحف البريطاني، تُظهر خطافاً - نصف جسده العلوي امرأة، ونصف جسده السفلي طائر جارح - يحمل جسداً بشرياً ضئيلاً: يمثل، بحسب الخبراء، روح الميت. في الأسفل، يمسك الخطاف الروح بمخالبه ذلك الإمساك المحكم، أما في الأعلى فيظهر بذراعيه الإغريقيتين في حالة عناق لطيف وحنون. والروح لا تفعل شيئاً لكي تتخلص من مخالب الخطاف. بل تبدو هادئة، بل ووادعة. ولعلها لا تبدو ميتة: فلو كانت ميتة لما كان ثمة حاجة للخطافات. غير أنَّ على الروح في الوقت ذاته أن تعلم أن لا مفرَّ من مَسْكَةِ المخالب. ولهذا السبب لا تخفيض تحديقتها، بل تلقي برأسها على ذراعي الخطاف بثقة. وأنه ما من مفرَّ فإنها تفضل أن تخدع نفسها وتضلُّها بشأن الطبيعة العطوفة، شبه الأمومية التي تنسبها لهذا المخلوق الذي يجرّها معه بعيداً في طيرانه.

■ هل يمكن أن نلومها؟

أغنيات الأرض

مايكل بيترز

روث ايروين

ت. معين رومية

كاتباً المقالة:

مايكل بيترز: Michael Peters

أستاذ باحث في جامعة غلاسكو Glasgow وأستاذ كرسي التربية في جامعة أوكلاند Auckland. ألف العديد من الكتب حول العلاقة بين التربية والفلسفة. من كتبه: «بيتشه و فيتنشتاين وهيدجر و الفكر المعاصر الألماني والفرنسي»، «ما بعد الحداثة و الماركسية و النيو ليبرالية: بين السياسة والنظرية (2001)»، «ريتشارد رورتي: التربية و الفلسفة و السياسة» (2001)، «هيدجر و التربية و الحداثة» (2002)

روث ايروين: Ruth Irwin

باحثة أكاديمية لامعة في جامعة غلاسكو. يتناول بحثها العلاقة التقنية بين البيئة البشرية. شاركت في تأليف كتابين، وكتبت العديد من المقالات الفلسفية.

في الطبيعة و لغة الإحساس
مرساة أفكاري الصافية
حاضنة قلبي و دليله وحديقته
وروح وجودي الأخلاقي كله

وليام ووردورث (1)

ممتنناً باملزابا،
مع ذلك،
شعرياً يقيم الإنسان على الأرض

هولدرلين (2)

مقدمة:

يناقش هذا البحث فكرة الشعرية الإيكولوجية^(*) ecopoetics في صلتها بأعمال مارتن هيدجر ومفهومه عن الإقامة dwelling. إن هدفنا، المعلن بوضوح، أن نجيب على السؤال التالي: ما هي الحالة النفسية التي يمكن أن تؤدي إلى الاستدامة sustainability - وكيف يمكن لنا أن نظورها؟ في الجزء الأول من البحث، نعلق على فكرة الشعرية الإيكولوجية التي طرحتها جوناثان بات Jonathan Bate (3) وعلى مناقشته لأعمال هيدجر. ويبدو جوهرياً هنا السؤال حول ما إذا كان باستطاعتنا أن نقارب الطبيعة بطريقة غير إيديولوجية أم أن كل محاولاتنا في سبيل درك الطبيعة، نظرياً أو شعرياً أو روائياً، ليست أكثر من استيلاثنا الخاص عليها؟(4). فيمكن تصور الشعرية الإيكولوجية كإجابة على هذا السؤال على الرغم من أنها سوف تضع روائية بات موضع النقاش. في القسم الثاني من البحث، ويتبع القراءة المتبصرة التي يجريها مايكل هار Micheal Haar، سوف توسع المعاني الأربع التي يقدمها هيدجر عن الطبيعة، وفي القسم الثالث، نعلق بإيجاز على فكرة الاستدامة التي يمكن أن تتضح بالعلاقة مع معاني هيدجر الأربع عن الطبيعة.

هل الشعرية الإيكولوجية مستدامة؟

يقول جوناثان بات (5) عن كتابه «أغنية الأرض» The Song of the Earth إنه يدور حول السؤال التالي: «لماذا يبقى الشعر مهمًا بينما نعبر إلى ألفية جديدة ستكون محكومة بالتقنية؟» ثم يتسع أكثر ليقول: «إنه كتاب حول اغتراب الإنسان الغربي الحديث عن الطبيعة وحول قدرة الكاتب على أن يعيينا إلى الأرض Earth بيتاً»(6). إن الشعر الإيكولوجي الجيد هو ذلك الذي يستطيع العودة بنا إلى الأرض، والشعرية الإيكولوجية (على نحو أفضل من النقد الإيكولوجي) ليست مجرد موضوعة ريفية، بل

(*) الإيكولوجيا (علم البيئة) يدرس العلاقات التبادلية للكائنات الحية مع بعضها البعض ومع البيئات المحيطة بها. لكن المصطلح تجاوز دلالته العلمية الحصرية وأصبح يمتلك معاني ودللات إضافية مع بزوغ مقارب معرفية أخرى للأزمات البيئية المستعصية. هناك على سبيل المثال اتجاهات فكرية من قبل النسوية الإيكولوجية وعلم النفس الإيكولوجي والنقد الإيكولوجي والإيكولوجيا الاجتماعية... (المترجم)

كما يؤكد بات متبوعاً بول دو مان، ربما تكون «في الحقيقة هي الموضوعة الشعرية الوحيدة»، إنها الشعر ذاته⁽⁸⁾. الشعريات الإيكولوجية ظاهراتية أكثر منها سياسية، وفي الوقت الذي لا تعتمد قوتها على النظم والعروض، فهي تشكل العودة الأكثر توجهاً نحو مكان الإقامة. ويشرح بات⁽⁹⁾:

تساءل الشعريات الإيكولوجية بأي وجه قد تكون القصيدة تجلياً لمكان الإقامة - واللاحقة *ecco* - مشتقة من الكلمة الإغريقية *eikos*^(*) التي تعني «البيت أو مكان الإقامة».

ويقول في موضع آخر:

أفكر في هذا الكتاب «كتجربة في الشعريات الإيكولوجية». وهذه التجربة هي التالية: أن نرى ما يحدث عندما نعتبر القصائد حداائق متخيّلة قد تستطيع فيها أن تنفس هواء غير ملوث، ونكيف أفسّنا مع نمط من الإقامة غير مفترض.⁽¹⁰⁾

عندما يستخدم بات مفهوم «الإقامة» فهو يعتمد بوعي كامل على فهمه المبكر للشاعر ووردورث⁽¹¹⁾ *Wordsworth* «لأن ووردورث يبقى الأب المؤسس للتفكير حول الشعر في علاقته بالمكان، بإقامتنا على الأرض»⁽¹²⁾ كما أنه يضمّ هذا المعنى للمكان إلى المعنى الخاص الذي يعطيه هيدجر⁽¹³⁾ للمصطلح في مقالتين اعتمداً على محاضرتين ألقىتا في أوائل الخمسينيات هما: «بناء فكر الإقامة» في عام 1950 و«...يُقيم الإنسان شعرياً...» في عام 1951).

بالفعل، هناك مجموعة خصوصية من العلاقات بين المكان والشعر والإقليم الحيوي *bioregion*. يجد - مثلاً - الكثير من طلاب المدارس في نيوزيلندا أن ووردورث غامض على الرغم من أنهم مرغمون على قراءة شعره واستظهاره غالباً باعتباره جزءاً من المناهج الدراسي. هم لا يفهمون شعره لأنهم لا يعلمون تماماً الطبوغرافيا المحلية والمنظر الطبيعي لمنطقة *Lake* التي شُنِّبت كثيراً من قبل الإنسان طوال عدة أجيال، و «دُجنت» بالمقارنة مع الطابع البري نسبياً وغير المسكون لأراضي نيوزيلندا ومنظراها البحريّة. من الواضح أن مجموعة العلاقات بين المكان والشعر والإقليم تولد مجموعة أخرى من الأسئلة حول بنية المناهج الدراسية والمبادئ المقررة لها، و حول دور الطبيعة وصورتها في

(*) وهي الأصل للكلمة الإنكليزية *ecology*. (المترجم).

تشكيل الهوية الثقافية والقومية، وصياغة المبادئ الأساسية للتدريس(14) - إذا ما عرّفنا مجموعة من الناس من خلال تمثيل علاقتهم مع موطنهم. ومن السهل أن نرى ضمن هذه المجموعة من العلاقات كيف أن صورة خاصة للطبيعة تغدو هي السائدة. لقد استندت الحركة الرومانسية على الفصل السائد في الغرب بين الطبيعة والثقافة، لأنّه قبل أن تفكّر بالاتحاد الروحي أو إعادة التوحيد المقدسة، يبدو الانفصال مطلوباً. لذلك فقد تطورت الحركة الرومانسية عبر سلسلة من الثنائيات - الحدس بدلاً من العقلانية، والمشاعر بدلاً من الاعتقادات؛ إضافة إلى معنى التصوف والواحدية مع الطبيعة - وكأنه كان من الممكن التغلب على الاستلاب والنزعـة المادية التي ظهرت مع الرأسمالية والتصنـيع والتـمدـين Urbanizations. لقد صور الرومانسيون الطبيعة غالباً باعتبارها الحديقة أو المنـظـر الطبيعي أو القرية أو الأرض التي تستحضر إلى الذهن فضاءً ريفياً مثاليـاً - عـدن الفردوس - هو بمثابة المـوـنـال habitat الطبيعي للروح. يقترح ووردورث في مقدمة ديوانـه «قصائد غـنـائية» أنـ الشـعـرـ هو «الـدـفـقـ التـلـقـائـيـ لـمـشـاعـرـ قـوـيـةـ» (15) لكنـهـ أـيـضاـ «انـفعـالـ يـسـتـحـضـرـ بـصـفـاءـ» وـيـؤـديـ إـلـىـ خـلـقـ انـفعـالـ جـدـيدـ فـيـ الـعـقـلـ (16). يـنـظـرـ إـلـىـ الطـبـيـعـةـ الـخـلـاقـةـ لـلـفـعـلـ الشـعـريـ باـعـتـارـهـ الـقـدـرـةـ عـلـىـ الـانـفعـالـ بـالـأـشـيـاءـ الـغـائـبـةـ كـمـاـ لـوـ أـنـهـ حـاضـرـ»ـ وـالـتـعبـيرـ عـنـ كـلـ مـنـ «الـأـفـكـارـ وـالـمـشـاعـرـ»ـ الـتـيـ تـبـشـقـ «بـلـدـوـنـ تـوـسـطـ الإـثـارـةـ الـخـارـجـيـةـ»ـ (17). يـبـقـىـ فـيـ الـحـقـيقـةـ أـنـ مـاـ يـمـيـزـ وـوـرـدـورـثـ عـنـ الشـعـراءـ الـآـخـرـيـنـ الـمـنـتـمـيـنـ إـلـىـ الـحـرـكـةـ الـرـوـمـانـسـيـةـ «ـنـظـرـتـهـ إـلـىـ الطـبـيـعـةـ باـعـتـارـهـ حـامـلـةـ لـمـغـزـىـ أـخـلـاقـيـ صـرـيـحـ»ـ (18).

مع ذلك، وكما يجاجـجـ دـافـيدـ سـ.ـ مـيـلـ (19)ـ فإنـ القراءـاتـ التـأـريـخـيـةـ لـقـصـيـلـةـ «ـدـيـرـ تـيـنـترـنـ»ـ الـتـيـ تـرـكـزـ عـلـىـ الـمـوـاضـعـ الـدـقـيقـةـ الـتـيـ تـتـحدـثـ عـنـهاـ القـصـيـلـةـ، تـكـشـفـ أـنـ وـوـرـدـورـثـ يـكـبـتـ بـشـكـلـ مـخـطـطـ وـبـارـعـ وـعـيـهـ بـمـظـاهـرـ مـنـ مـنـطـقـةـ وـادـيـ وـايـ لـوـثـ نـظـرـتـهـ الـمـثالـيـةـ إـلـىـ الطـبـيـعـةـ، كـمـاـ شـاهـدـ النـشـاطـ الصـنـاعـيـ (ـأـفـرانـ صـهـرـ الـحـدـيدـ)، وـحـرـكـةـ النـقـلـ الـكـثـيـفـةـ فـيـ النـهـرـ، وـمـهـاجـعـ الـفـقـرـاءـ بـيـنـ الـأـنـقـاضـ.ـ تـؤـكـدـ هـذـهـ القرـاءـاتـ حـسـاسـيـتـاـ مـاـ بـعـدـ الـحـدـاثـيـةـ لـلـبـنـيـةـ الـأـيـديـيـوـلـوـجـيـةـ وـالـاجـتمـاعـيـةـ لـتـمـثـيلـاتـنـاـ الـخـاصـةـ، وـيـسـتـشـهـدـ مـيـلـ بـأـنـتـونـيـ إـيسـوبـ (20): «ـتـوـجـدـ الطـبـيـعـةـ كـمـاـ نـسـتـولـيـ عـلـيـهـاـ»ـ، وـكـمـاـ يـجـاجـعـ مـيـلـ ذـاتـهـ: «ـلـاـ يـمـكـنـ لـلـطـبـيـعـةـ أـنـ تـعـرـفـ بـشـكـلـ مـبـاشـرـ أـبـداـ»ـ وـ«ـلـدـلـكـ يـخـدـعـ وـوـرـدـورـثـ نـفـسـهـ (ـوـقـرـاءـهـ)ـ فـيـ زـعـمـهـ أـنـ يـشـعـرـ هـنـاـ بـرـوحـ تـسـرـيـ فيـ كـلـ شـيـءـ»ـ.ـ وـيـمضـيـ مـيـلـ ليـجـادـلـ بـأـنـ الـمـوـضـعـ الـدـقـيقـ الـذـيـ تـتـحدـثـ عـنـ القـصـيـلـةـ مـرـكـزـيـ بالـنـسـبـةـ لـأـغـرـاضـ وـوـرـدـورـثـ، وـيـسـهـمـ بـشـكـلـ خـاصـ فـيـ رـؤـيـةـ وـوـرـدـورـثـ لـوـحـدـتـنـاـ مـعـ الطـبـيـعـةـ»ـ (21).

يشرح جوناثان بات (22)، باعتباره أحد الرومانسيين الخضر العصريين، أن ما يدعوه «الخضراء الثقافة greening of culture» قد تخلف وراء الثورات الثقافية الأخرى التي حدثت منذ أوائل السبعينيات، بما فيها نمو الحركة النسوية وحركة حقوق الأثنيات والمثليين والنساء. في بينما ثمة تاريخ نسوي وفلسفية ونظرية للأدب، ليس ثمة مذهب ييشي مناظر ومشجع، ولا نقد إيكولوجي أو شعرية إيكولوجية. في السبعينيات والثمانينيات لم يكن ثمة نص في النقد الأدبي الإيكولوجي، وبالتالي لا شيء مما يشكل تراثاً. ويناقش في مسألة الحاجة إلى نظرية (ضد مذهب الفاعالية لوحدها) باقتراح أنه «قبل أن تستطيع تغيير السياسات [نحو البيئة]، ينبغي أن تغير المواقف» (23). ويكتب: «إن قراءة خضراء للتاريخ - ولتاريخ الأدب والفلسفة وكل ميادين الإنسانيات الأخرى - هي شرط مسبق من أجل فهم أعمق لأزمنتنا البيئية» (24).

كان نمو الدراسات الثقافية الخضراء بطينا لأن «المذهب البيئي لا يتطابق مع «سياسات الهوية». بكلمات أخرى، إن مشروع النقد الإيكولوجي يتضمن دوماً الحديث بالنيابة عن موضوعه وليس الحديث بالأصلية: هذا يعني أن الناقد يستطيع أن يتحدث كامرأة أو كشخص ذي اتجاه معين ولكنه لا يستطيع التحدث كشجرة». (25) على البيشيين إذاً أن يتحدثوا بالنيابة عن الآخر غير - البشري الذي نشكل جزءاً منه. لكن، في الوقت الذي ينتقد فيه بات (26) «الانغماس ما بعد الحداثي للمعلمين الباريسين» ضد العمل المؤسسي لرايموند ويليامز وأخرين، إلا أنه ينطعف نحو هيدجر (وهو أحد أسلاف ما بعد البنية) كي يوضح دعواه بأن «الشعر هو أغنية الأرض». (27) وانطلاقاً من هذا يتعقب الترابطات بين ثلاثة أسئلة شغلت هيدجر في أعمامه الأخيرة: لماذا تكتب القصائد؟ ما الذي يعنيه أن تقيم dwell كبشر على الأرض؟ ما هي ماهية التقنية؟.

يتابع بات إعطاء وصف مقتضب لكنه دقيق إلى حد كبير لنظرة هيدجر إلى التقنية باعتبارها نمطاً من الكشف، وللشكل المميز الذي تأخذ في الحقبة الحديثة، حيث تحجب «القولبة framing» حقيقة الأشياء. وبالرجوع إلى المعنى الإغريقي لكلمتى تقنه [فن] وشعر [تجيل] poiesis كإحداث للحق في الجميل، يصل بات إلى القضية التالية «الشعر طريقنا للخروج من قالب التقنية وإعادة إيقاظ الدهشة البارقة للامتواري» (28). يمكن للشعر، عندما تتيح له التأثير علينا، أن يستحضر حالات من قبيل الإقامة أو الاغتراب بمعناهما الماهوي، وليس بمجرد خصوصياتهما اللسانية» (29). لذلك «الشعر هو القبول الأصلي بالإقامة» (30) والإقامة هي شكل حقيقي للكونية Being يجنبنا

الثانية الديكارتية والمثالية الذاتية. هذه هي الارتباطات المفهومية التي يقيمها بات كي يصل إلى مفهومه عن الشعريات الإيكولوجية.

الشعريات الإيكولوجية، بمصطلحات بات، اختبارية أكثر مما هي وصفية، وتتأسس على ما يقوم به الشاعر من مفصلة للعلاقات بين البيئة والنوع البشري. القصيدة الخضراء كشف للإقامة أكثر مما هي رواية لها، إنها «ظاهرة قبل أن تكون سياسية» (31). والشعريات الإيكولوجية قبل - سياسية بمعنى أنها «قصة روسوية حول تخيل حالة للطبيعة سابقة للسقوط في الملكية وعدم المساواة والمدنية» (32). لهذا السبب «يجب على الشعريات الإيكولوجية أن تربط نفسها بالوعي»، وعندما تصل إلى السياسة أو الممارسة ينبغي علينا أن نتكلم بلغة خطابات أخرى (33). ويحاجج بات بأن «معضلة القراءة الخضراء تكمن في أنه يجب عليها، مع أنها لا تستطيع، أن تفصل الشعريات الإيكولوجية عن السياسة الإيكولوجية» - وهي المشكلة ذاتها التي تقلق مارتن هيدجر وتجسد العلاقات بين الإيكولوجيا العميقـة^(*) والنزعة الفاشية. لا يمكن للمرء أن يشتق باتساق سياسة خضراء من الشعريات الإيكولوجية كما أنه لا يمكن اشتقاء سياسة خضراء من علم الإيكولوجيا. ويعزّز بات هذا الموقف عندما يحاجج بأنه «ليس للأخضر مكان في الطيف السياسي التقليدي...» (34)، و«الطبيعة متنوعة جداً بحيث لا يمكن اشتقاء مبادئ سياسية متسقة منها» (35). لذلك يرى بات أن «المفهوم الحقيقي لـ السياسة نحو الطبيعة متناقض ذاتياً: فالسياسة هي ما نحصل عليه عندما نهجر الطبيعة. وتلك هي النقطة التي سبق أن بحثها روسو في مقالته الثانية» (36).

(*) وضع الفيلسوف التروجي آرني نايس هذا المصطلح في مقالة كتبها في العام 1972 كمقابل للإيكولوجيا السطحية shallow ecology التي يقتصر اهتمامها على مشكلات التلوث واستنزاف الموارد في البلدان المصنعة. ترى الإيكولوجيا العميقـة (كما صاغها لاحقاً نايس و مفكرون آخرون) أن للحياة قيمة جوهرية بذاتها و مستقلة عن نفعها للإنسان. وهي ترجع الأزمات البيئية إلى المركزية البشرية التي تضع الإنسان فوق الكائنات الحية، ولذلك تدعو إلى مركزية إيكولوجية بدبلة وإلى التحقق الذاتي لكل الكائنات الحية. وقد ظهرت اتجاهات متعارضة تشقق برامجها من مبادئ الإيكولوجيا العميقـة، يحمل بعضها نزعة متعصبة للحياة تعطيها الأولوية على حساب الكائن الحي المفرد، ولذلك ينعتونها بالفاشية . (المترجم).

بذلك يتتجنب بات «معضلة هيدجر» (إذا كان لنا أن نستخدم هذا التعبير المختصر كي نشير إلى مشكلة ما إذا كان الاتجاه النازي لهيدجر نابعاً من فلسفته أم لا) بالإلحاح على الانفصال الجندي بين الخطابات - النظري / العملي، الشعري / السياسي - وباقتراح أنه «بينما التواريخ والنظريات والنظم السياسية جميعها قولبات (37)؛ فإن الشعرية الإيكولوجية تنكر سيادة المعرفة المقولبة وتصغي بدلاً من ذلك إلى صوت الفن» (38)؛ كما يقترح «أن القراءة بواسطة الشعريات الإيكولوجية تعني إيجاد «الفسح» و«اللامتواريات» (39)، وبذلك فهو يشارك هيدجر خلاصته الأخيرة:

عندما تقييم المخلوقات البشرية بطريقة تقدّم الأرض، وإذا كان الشعر هو القبول الأصلي بالإقامة، عندها يكون الشعر منقد الأرض (40).

إن قراءة هيدجر بهذا الشكل (أي، لا - شعرياً إيكولوجياً!) تعني أن نفصل ما قاله حول الشعر والتقنية عن اتجاهه السياسي النازي، وتعني أيضاً من وجهة نظر بات، أن نتمكن من استعارة الفلسفة الإيكولوجية لهيدجر بمعزل عن سياساته الإيكولوجية. لكن من الواضح أن هذا لا يتم، وهو لا يتم لعدة أسباب نخترقها كما يلي: أولاً: إن تفسير بات يستند إلى نظرية في اللغة باعتبارها خطاباً يفصل بإحكام إحدى ألعاب اللغة عن الأخرى، مثلاً، الشعر عن السياسة وعن الرواية. أكثر من ذلك، ليس ثمة أساليب أدبية أو أنواع أدبية أو خطابات تمتلك حق الدوام بمرور الزمان، فهي جميعاً وببساطة تطورات طارئة ومفتوحة على التغيير، فمن الممكن أن تنشأ أشكال متميزة جديدة أو تتكرر أو تخفي. ثانياً، إلا توجد سياسة للشعريات الإيكولوجية أو شعريات للسياسة الإيكولوجية؟ ثالثاً: أن نلح على الانفصال، خصوصاً فيما يتصل بهيدجر، يعني أن نتجاهل «بيئة الأفكار» التي تفسّر السياسة الهيدجورية وجانب رد الفعل في الإيكولوجيا التي يقدمها وأن نسيء فهم مصادر نزعته المضادة للحداثة (41). ثالثاً: يخلط التفسير الذي يقدمه بات بين طبيعة السياسة والسياسة نحو الطبيعة: فهو يقيم انفصلاً زائفًا بالاستناد إلى روسو وفهمه لماهية المدينة. مع ذلك، ربما نستطيع التحدث عن «طبيعة أولى» و«طبيعة ثانية» (انظر عمل ماكينزي ويرك). ومن الواضح، أن ثمة معنى يمكننا من خلاله الحديث بلا لبس عن سياسة نحو الطبيعة تظهر إلى الوجود في اللحظة التي تصبح فيها الكائنات البشرية واعية، وبشكل تلقائي، للتأثيرات الإيكولوجية الضارة التي تسبّبها الممارسات الرأسمالية

والصناعية، وتعي أيضاً بشكل جماعي، قدرتها على إطالة هذه التأثيرات. رابعاً، كي: نأخذ هيذجر على محمل الجد، فهذا يعني أن نتكلّم مواقفين على الأنطولوجيا التي يقدمها وعلى تأملاته في الماهيات، وليس أن نقول، مع فوكو، بتطبيع أو أرخنة لأسئلة الأنطولوجيا.(42).

أربعة معان للطبيعة :

هناك معنى ننتقل إليه من سؤالنا عن الاستدامة وهو، كما يمكن النقاش، أصبح مكملاً لمسألة القولبة التقنية، ولم يعد فكرة على هامش السياسة والوعي الجنري.

إن السؤال عن كيفية تغيير وعي الناس فيما يتعلق بالاستدامة هو مسألة تاريخية على الأغلب. وقد حظي على الدوام بعنصر من التقدير التاريخي. والسؤال الذي استحضره هيذجر ومن علقوا على «أغنية الأرض» التي تحدث عنها - (أي بات وهار) هو التالي: هل كان (أو يمكن أن يكون) ثمة حاجة لوسيلة أم أن التغيير في الوعي الشعبي [نحو الاستدامة] ينشأ «طوعاً»؟.

على أية حال، إن بروز الاستدامة في المستقبل قد يحمل اتجاهات مفاجئة، ومن الواضح أن الاستدامة أصبحت قضية النزعة الاستهلاكية وموضوعاً ينبغي أن تهتم به الرأسمالية. لقد عوّل الكثير من الناس، وبشكل إلى حد ما، على إمكانية التثبيت التقني للمشكلات البيئية. بالفعل، قد ثبتت التقنيةُ الاستدامة، لكن لن تقدّها، بمعنى أن هذا التثبيت يسكن ويستبقي ويحافظ ويعيد توليد ويغذي الأساس المصيري للرأسمالية. هذا هو المسار الآخروي eschatological للقولبة التقنية: «نهايةُ للتاريخ» مترافقَة مع التكينيك المعتمد من قبل العقلانية العليا، ونبذُ للأرض إلى مرتبة مصدر قابل للتدوير والتجديد، وفي النهاية، للاستبدال. لم تعد المسألة تدور حول كيف تقمع الناس بقبول وتعزيز الاستدامة، بل فيما إذا كان التحكم البشري، غالباً في صورة المذهب العقلاطي الليبرالي، سوف يستطيع أبداً اختبار الأعجوبة الأرضية التي كان الرومانسيون آخر من حفزاها. أو، هل يكون إرث الرومانسية المتمثل في تكاثر الأعمال الفنية والأفلام سوف يعاد صقله فقط ضمن ميادين جديدة أو منظومات شمسية جديدة أو كواكب جديدة باستصلاحها على شاكلة الأرض عوضاً عن هذه الأخيرة الأليفة إذا ما تم استنزافها؟!

الأرض

ارتبطت الأرض تقليدياً بالأصل أو الأساس الفيزيولوجي للحيوان البشري، بالبيولوجيا كطبقة تحتية تشد عليها الحيوانات البشرية بناء فوقاً من العلاقات الاجتماعية والمعارف والسياسة والتقنية.

التجهيزات

في نص هيدجر «الكونية والزمن» لا يُعكس تماماً أساس الطبيعة Nature، لكن مفهومه عن الكونية - في - العالم يضع تركيزاً أرلياً على التجهيزات equipment أكثر من الفيزيولوجيا. تكون العلاقة الافتتاحية بين البشرية والبيئة من نوع علاقات المنفعة والمورد المحتمل. هكذا يُنظر إلى الطبيعة أداتياً. فالغاية هي مكان لاستخدام وتخزين مواد البناء والورق أكثر مما هي منظر طبيعي جليل مستقل بناته.

في الحقيقة، يناقش هيدجر بأن حضور «الطبيعة الخالصة» يشتغل بالتجريد من وجود الأشياء في وضع الجاهزية للاستعمال كأدوات (الوجود - عندي Zuhandenheit، أما توافر هذه الأشياء أمامنا وبين أيدينا (الوجود - أمامي Vorhandenheit) فهو مفهوم ثانوي أكثر من كونه أساساً ميتافيزيقياً.

هاتان العلاقاتان مع الطبيعة تختلفان قدرتها الخام وقوتها المستقلة. فالطبيعة (الرومانسية) «التي تغمرنا وتسحر أبابنا كمنظر طبيعي» (43) لا تشتق ولا يمكن اختزالها إلى المعنيين السابقين. وهذا المظهر الخفي للطبيعة حاضر لكنه غير مكتشف في أعمال هيدجر المبكرة.

إن هيدجر منشغل في معرفة أين يفرض الفصل المثالي بين الذاتية والطبيعة وأين وكيف (إذا أمكن) يتم تجاوزه. «العالم» شبكة من علاقات الاعتماد المتبادل على مستويات متنوعة، مثل التجهيزات والسياسة والحسن الأخلاقي.....هكذا يُفهم «العالم» العلاقات بمصطلحات بشرية تحدّ قدرتنا على إدراك عالمية الطبيعة. أو بكلمات هيدجر نفسه، «كل ذلك الذي سوف تكون قادرین على قوله أو التفكير فيه أو تجربته من الظواهر الطبيعية المفترضة يموضع بشكل ضروري ضمن العالم». وبطريقة ما، وعلى الرغم من فكرته عن البشر الكائنين - في - العالم التي تنهي الانفصال بين الذات والموضوع الذي جلبه ديكارت، فإن هيدجر يستبعي نوعاً من الفصل المثالي بين الطبيعة والبشرية. «العالم» فضاء مفاهيمي مختلف عن «الأرض».

الطبيعة والحقيقة physis and aletheia

شهد فكر هيدجر خلال الثلاثينات انعطافة مدوية عندما طور مقاربة أخرى للطبيعة. فقد أحيا في عمله «مدخل إلى الميتافيزيقيا» و «حول أصل العمل الفني» مصطلحين إغريقيين مرتبطين بما physis و aletheia. هذا الإحياء المفاهيمي يعيد الاستقلالية إلى الطبيعة (تعني physis ما يظهر إلى الوجود ذاته) (44) ويكافح ضد الانفصال الممزق الذي وضعته المثالية. «العالم يتكتشف على الأرض، والأرض تبرز في العالم» (45).

بدأ مصطلح physis يدل أحياناً على الأرض Earth، وأحياناً على الطبيعة Nature، وأحياناً على الكينونة Being. وقد كتب هيدجر في نصوص متعددة: «هذا الظهور والتكتشف دعي مبكراً وإنجماً من قبل الإغريق physis. وبطابع مميز، يوضح هذا الاسم بماذا وعلى أي أساس يؤسس الإنسان مقامه. نحن نسمى هذا المقام الأرض» (46). «physis هي الكينونة ذاتها» (47) وهي أيضاً «التكتشف التدشيني لما هو حاضر في الوجود كلّه، لكنه أيضاً يتلاشى شنراً وحتى قد يسقط في النسيان: أي الطبيعة (Nature)» (48).

في تلك النقطة، تتكشف مجموعة معقدة من العلاقات وتمايزات هامة بين الكينونة والحقيقة والطبيعة والأرض. ومع مرور الزمن، تدل كلمة physis على الأرض أو الطبيعة أو الكينونة، لكن مع ذلك تبقى هذه الكلمات مختلفة الواحدة عن الأخرى. يقول مايكل هار «عندما تظهر الأرض وتبدى ذاتها في العالم فهي تبادر الوجود. لكنها لا تنشأ عن الكينونة، إنها لا تتطابق مع الكينونة. إذا لم تكن الأرض ظهوراً للكينونة ولا، كما يوضح هيدجر، اسمأ لتراجع الكينونة، عندها ألن تبقى قدرتها المستقلة والخصوصية غير مفكر بها؟» (49).

جوهريا، لا تتكل الطبيعة على مادية الكوكب، بل على دينامية الغموض والانشاق في نور الحقيقة Aletheia. الطبيعة هي، في الآن ذاته، مظاهر الأرض الصاعدة والتي تحتفظ في الوقت نفسه بعنصر خفي. ويشرح مايكل هار ذلك بدقة أكثر: «تنتمي الأرض إلى بعد التراجع والاحتجاج الذي يتارجح في اللا احتجاج» (50). ليست الأرض سراً، على وجه الحصر، أو اختفاء أو «لا مفكراً فيه». إنها دوماً كلا الأمرتين: عناصر خفية مستغلقة

ومظاهر أخرى تبدي ذاتها. إن تشريح الزهرة وتخطيط أوعيتها وخلابها وعملياتها الكيميائية الضوئية بتفصيل دقيق لا يمكنه التتحقق من جوهر ورهافة ونكهة ونواقص «زهريتها» [ماهيتها كزهرة] ويشرح هيدجر ذلك: «الأرض هي الظهور التلقائي لما هو باستمرار محتاجب بذاته». فإن نعي كينونة الزهرة ذلك أمر يعني به الشعر وليس البحث العقلاني. الحقيقة هي سيرورة الطبيعة. والاحتجاج أو التكشف يتوجه نحو مشاهدين - أولئك الذين يهتمون، أي الدازين (الموجود - هناك للإنسان).

سنبالغ في المسألة إذا قلنا إن الحقيقة *Aletheia* والطبيعة *physis* تقرآن الانفصال الذي تضعه المثالية. الأرض تتكتشف في العالم، وهذا البروز يشكل نهوضاً يبقى غير مفسر. ليست الحركة هي الكلمة الصحيحة، لكن هار في طريقه نحو شيء ما عندما يكتب، بما أن الأرض تحفظ بأعماقها خفية، فالكينونة هي ضرورياً هذه الحركة المتناوبة بين الإشهار والرجوع إلى الذات، إنها تتيح افتتاح هنا الغطاء والظهور المرئي في وسط العالم» (51). تُضجع الأرض بألفة أصلية، شيء لا يمكن اكتشافه أو حسابه بمصطلحات عقلانية أو دينوية. لكن هيدجر يريد أن يضيف شيئاً وهو أن «الأرض لا يمكنها أن تعزل افتتاح العالم طالما أنها بذاتها تظهر كأرض» (52).

الشعر هو أحد أفضل الأساليب التي يمتلكها الناس لاستحضار ما هو أرضي إلى اللغة. لا يحصل هذا عبر تمثيل سطحي؛ بل عبر وسيط الحقيقة الذي لا يمكن اختزاله إلى حسابات العلم أو ممارسة السلطة. ليس الشعر سياسياً بل هو مبدأ للسياسة. هنا يعني أن أطيافاً سياسية متعددة يمكن أن تتبناه أو تفنده. ما يمكن النقاش فيه هنا، على سبيل المثال، هل استدامة الرأسمالية شأن تهتم به جوهرياً السياسة الإيكولوجية وهل هي في النهاية الوضع الصحيح للشعريات الإيكولوجية.

يضم هيدجر سوية الطبيعة والحقيقة والعامل البشري في كلية متكاملة :

«لا يمكن للأرض أن تستغني عن افتتاح العالم إذا كان لها أن تظهر كأرض عبر البروز الحر لاحتاجابها الذاتي. ومن جهة أخرى، لا يمكن للعالم، باعتباره الاتساع المنتشر والدرب لكل ما له الخاصية الضرورية للمصير، أن يعلو على الأرض إذا كان له أن يتأسس على ما هو مقرر» (53).

القرار، وهذه مسألة هامة للتربويين، هو مبدأ الفعل. إنه النقطة المرشدة والمرجعية لكل علاقاتنا التفاعلية كبشر وكذلك لعلاقتنا مع الطبيعة. القرار هو ما يستحدث الفعالية

السياسية وما تعمل هذه للتغيير. إنه هدف التربية والتعليم. إن الوعي الأخضر [أي الوعي البيئي] قرار.

إن مفاهيم الطبيعة والحقيقة تتحدى جنرياً الميتافيزيقيا والمبادئ الموجهة للحداثة والتنوير. ليست المعرفة والحقيقة إضافة متفوقة إلى البنية الأصلية للفيزيولوجيا المادية بل هما ضروريان لمفهوم الطبيعة. إن فهم الطبيعة بواسطة فكرة مسبقة من قبيل التجهيزات أو الصفة الأداتية لم يعد يصلح كمنطلق للبحث.

الحيوانية وأساس البشرية:

توحد الطبيعة والحقيقة^(*) الحاجة البشرية للبحث عن الحقيقة truth على أرضية الكينونة. والشعر قوة فعالة لتجاوز المبادئ المثالية التي فصلت المجتمع البشري عن الطبيعة. وأغنيات الأرض التي عزّزها بات وهار تقود إلى مبدأ ما بعد - حديث يلغى الانفصالات الحديثة والتنويرية بين الذات والموضوع ويضفي الديمقراطية على السلسلة الكبرى للوجود. لكن، عندما يصل هييدجر إلى مسألة أساس البشرية في علاقتها بأشكال الحياة الأخرى فإنه يستبقي تحيزات عصره. فعلى الرغم من أن أحداً لا يريد أن يوافق على اتجاهه السياسي، فإن هذا التحيز المبني على التراتبية المسيحية يتم تقبله من قبل أغلب الهيدجريين بما فيهم بات وهار. فالبشر كائنات عليا لأنهم مؤهلون للتبصر الشعري. أما الحيوانات فمقيدون بانغماسهم الآلي في بيئتهم.

لا تستطيع الحيوانات أن تميز الكائنات ككائنات، إنها مستغرقة كلّياً في شكل بيئتها (54). ربما يقول المرء - على الرغم من أن هييدجر لن يوافق على ذلك أبداً - إن الحيوانات منهمكة تماماً في عالم تجهيزاتها «كمجرد عناصر ملتصقة بيئتها» (55).

يبدو هييدجر سعيداً بالاعتراف أن البشرية تمتلك القليل من التبصر في ماهية الحياة ذاتها، لكن ذلك «لا يعني أن الحياة أقل قيمة أو أدنى درجة من الوجود الإنساني. بل الحياة مجال يمتلك افتتاحاً ثرياً يبدو عالم البشر مقارنة معه كأنه لا يعرف شيئاً» (56).

عادة، لا يُنظر إلى الحيوانات بلغة جديرة بعوالم بديلة لا نستطيع النفاذ إليها تماماً، بل بلغة عالم مفقر (57). وأكثر من ذلك، إن تخيل عالم حيواني ثري هو نوع من المركزية البشرية. يتفق هار مع موقف هييدجر، «نحن ننقل الحيوانات بسرعة إلى عالم حقيقي

(*) كما تم توضيح معنיהם. (المترجم).

متناسين أن الحيوان يعيش في حيز محدود لبيئة» (58). فالحيوانات بالدرجة الأولى متضيّعات، جذر الكلمة هو Organ (عضو)، التي تعني الوسيلة الفيزيولوجية لتنفيذ الميول الطبيعية، أي أداة.

يضع هيدجر أيضاً تمييزاً بين الأداء الحيواني والتصرف البشري. الأداء محدود بأن يجري في بيئه بأسلوب مستغرق يحيل إلى الذات. هذا الاستغراق الكلي في البيئة الحية (الذى يدعى غالباً غريرة) هو اضطرار يستبعد الوعي والواسطة. ينظر هيدجر إليه على أنه مغلق ومسور بالوجود. أما التصرف، من جهة أخرى، فهو الانفتاح على خبرة ظهور الأشياء في «افتتاح العالم». على الرغم طبعاً من أن فكرة هيدجر حول العصر epoch والقولبة التقنية هي تماماً ذلك النظام المجمل والمحدود الذي يتضمن الواسطة بأسلوب مشابه.

الاختلاف الحيوي الثالث الذي يضعه هيدجر بين البشر والحيوانات هو اختلاف مواقفهم تجاه الموت. القلق تجاه الموت جزء جوهري في فلسفة هيدجر في كتابه الكينونة والزمن، ويشكل إطاراً لمفهومه عن الزمن والتاريخ. يتصور البشر دوماً حيوانهم باعتبارها متناهية ولذلك؛ تستطيع النظرة الخاطفة في لحظة حاضرة أن تحتوي الماضي بأكمله وأن تبرز في المعرفة هذه النهاية المستقبلية المحتومة. إن حمل هذا المجمل سوية يزود البشر بمنظور نحو الحياة التي يعيشونها غير متاح للحيوانات، يكتب هيدجر:

لذلك، من المشكوك فيه أن تتحدث عن المتعضي ككائن تاريخي أو تاريخي منطقياً، يبقى من المشكوك فيه أيضاً أن يكون الموت بالنسبة للحيوان والإنسان هو الأمر نفسه، على الرغم من أنه يمكن تأكيد الصلات الفيزيائية - الكيميائية والفيزيولوجية بينهما (59).

التاريخ

بالعودة مجدداً إلى التراث الفلسفى الذى يفترض أن سيرورة غائية توجه التاريخ، يفترض هيدجر أن ثمة قوانين باطننة وغاية أخرى أو مصير للتاريخ. يعتبر مايكل هار نظرية هيدجر قبلـاً للغاية الأخيرة الهيجلية على الرغم من أن هار لا يرى أن مصير الكينونة هو بأية حال سيرورة ديداكتيكية. يحمل المصير معه كل الممكنتـات المحتملة للتاريخ. هذا الترجيع للصدى، ليس متوافقاً مع هيجل، كما يناقش، بل مع فكرة أرسطو عن الماهية كبنـرة تحـدد النموذج الكامن للنمو. هذا هو السبب في أهمية «اللحظة

الافتتاحية» عند هيدجر. إن الإرسال إلى المصير كامن في لحظته الافتتاحية، ونحن نلاحظ فحسب مظاهر الماهية التي تفتحت.

لا تصل غائية هيدجر إلى نوع من الأخروية أو اليوتوبيا التقنية أو الاجتماعية. فهو يصف بتشاؤم تطور العالم كسقوط متزايد أبداً من النعمة. «إن تاريخ الكينونة هو تاريخ النسيان المتزايد للكينونة» (60).

هذه السيرورة ليست مما لا يمكن تجنبه منطقياً كما أنها لا تتبع قانوناً سبيلاً، ويرفضها هيدجر متبناً نيته إلى حد ما. ويشرح أنه «بين الاستحالات الدورية للكينونة والتراجع، يمكن للمرء أن يتصور وجود علاقة، ومع ذلك فإنها ليست علاقة سلبية. يمكن القول إنه في الدور الأخير الذي يبدأ مع فجر الفكر الغربي وبزوغ مفهوم الحقيقة aletheia، كلما تعاظم نسيان الكينونة الذي يسقط فيه الفكر، توضح أكثر الأسلوب الذي تقتاحم فيه المعرفة والوعي ميدان الحضور، ونتيجة لذلك، الأسلوب الذي تراجع فيه الكينونة» (61).

يعتقد هيدجر أن كل تجلٌّ دوري للكينونة له تناهيه الذي يمنعه من القدرة على إدراك أبعاد تقع خارج انكشفه الخاص. لقد وصل مصير الكينونة إلى نهايته الخاصة مع الفهم التقني لكل شيء كموردة. لكن هار يقول:

«لا تعني الشمولية الأخيرة [شمولية التقنية] أن التاريخ قد تكشف كلياً. ما الذي يعنيه المصطلح المصير إن لم يكن أن الكينونة تعرض ذاتها أو ترسل ذاتها أو تضم ذاتها في كل لحظة إلى مجال الوحدة؟ هذه الوحدة هي وحدة الدور [العصر أو المرحلة]. هناك تناهٍ أصلي لكل دور ولكل الأدوار. كل دور من التاريخ هو مرحلٍ وهذا يعني كبحاً ذاتياً أو توقيعاً ذاتياً أو تراجعاً للكينونة يتافق مع تجلٍّها. إن هذا المرحلٍ أو التاريحي الذي ينتشر على قاعدة الظهور الحر يبقى مغلقاً على ذاته» (62).

الافتتاح على الكينونة ودور الوساطة والضمير المبدع والمسؤولية، تبدو مشكلة الاختلافات الحاسمة بين الحيوانات والبشر، بين الوجود [عامة] والذazine [الموجود البشري]. إن عالم مؤهلتنا كبشر، أكثر إنجازاً وعليه مسؤولية أكبر في ضبط الأذى. على الرغم من أن الدور هو مثال بشري خاص عن التجلي في عالم، فإننا عندما نتخيل أن عالمنا أسمى من عوالم الحيوانات أو الكائنات الأخرى، فلن تكون قادرين على اتخاذ، في

الشعر أو في غيره، قرار الرعاية (وهو الحافز الأساسي للموجود - هناك) بأسلوب يوجه السياسة والعلم وينقلهما من العقلانية الحسابية إلى احترام وتكتشف للكائنات في شكلها الأصلي.

بدأ هيذر، منذ هذه الانعطافة الابstemولوجية في الثلاثينيات، يفكر بأن التقنية هي في الوقت نفسه الخطر الذي ينسى الإنسان كيانته، وهي القوة المنقذة أيضاً. لقد استحال مصير الكائنات ودخل بواسطة التقنية إلى عصر القولبة التي لا مفر منها. وبذات البشرية، كشارة للحياة، تصور نفسها إيجابياً أكثر من كونها مجرد ملوث للأرض. في الثلاثية الروائية «المريخ» التي كتبها كيم ستانلي روبنسون، يبدو استصلاح الكواكب الأخرى كإمكانية ونتيجة للمأزق البيئي السياسي الذي أنتجته التقنية والرأسمالية الاستهلاكية. وفي السلسلة التلفزيونية التي أعدّها سام نيل عن الفلك، يفكّر باستصلاح كواكب أخرى لأن المنظومة الشمسية سوف تشيخ وتخدم جاعلة الأرض غير قابلة للسكن. يجعل الإبداعية التقنية من الممكن نقل الحياة بأكملها إلى مكان آخر في نسخة مستقبلية من التطور. فشارة الحياة، كما يقول نيل، ربما توجد على هذا الكوكب فقط من بين مليارات النجوم والمنظومات الشمسية في الكون. إن صون الحياة ورعايتها وإعادة توليدها هي إمكانية ومسؤولية على التقنية والبشرية.

المراجع

- Bate, J. 2000. *The Song of the Earth*. London: Picador.
- 2001. «Out of the Twilight.» *New Statesman*. Vol. 14, No. 665, pp. 25–27.
- Haar, Michael. 1993. *The Song of the Earth: Heidegger and the Grounds of the History of Being*. Reginald Lilly, trans. Bloomington: Indiana University Press.
- Heidegger, M. 1962. *Being and Time*. John Macquarrie and Edward Robinson, trans. Oxford: Blackwell.
- 1975. *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter, trans. New York: Harper & Row.
- Miall, D. 2000. «Locating Wordsworth: 'Tintern Abbey' and the community with nature» *Romanticism On the Net*, 20, November 2000. (accessed July 20, 2001.)
(http://users.ox.xc.uk/~scat0385/20miall.html).
- Peters, M. 2001a. «Introduction: Heidegger, Education and Modernity».in M. Peters, ed. *Heidegger, Education and Modernity*. Boulder and New York: Rowman & Littlefield.
- 2001b. «Anti — Globalisation and Guattari's The Three Ecologies» Unpublished paper.
- Till, A. 1994. «Introduction.» *The Works of William Wordsworth*. Hertfordshire, UK: The Wordswoth Poetry Library. Pp. v–viii.
- Wordsworth, W. and S. T. Coleridge. 1798. *Lyrical Ballads*. W.J.B. Owen, ed. (2 nd ed. 1969.) London: Oxford University Press.
- Wordsworth, W. 1994. *The Works of William Wordsworth*. Hertfordshire, UK: The Wordswoth Poetry Library.

الهوامش

- 1- نظمت الأبيات في مكان إلى الأعلى قليلاً ببعضة أميال من موقع دير تينترن وذلك خلال زيارة ثانية قام بها ووردورث إلى ضفاف وادي واي في تموز 1798. انظر: The Works of William Wordsworth, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, 1994: p. 207.
- 2- As cited in «...Poetically Man Dwells ...» (Heidegger 1975).
- 3- Bate 2000.
- 4- بالطبع إن رسملة capitalization الطبيعة هي جزء من هذا الاستيلاء.
- 5- Bate 2000
- 6- ينسب جوناثان بات عبارة «أغنية الأرض» إلى هيدجر بينما ينسبها مايكل هار إلى هيراقليطس.
- 7- Bate 2000, ix
- 8- Ibid., 75
- 9- Ibid.
- 10- Ibid. p. 64
- 11- انظر كتاب بات: Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition, 1991.
- 12- Bate 2000, p. 205.
- 13- Heidegger 1975
- 14- وضعنا هذه الملاحظة استناداً إلى خبرة شخصية لواحد منا (مايكل بيتر) الذي قام بتدریس اللغة الإنكليزية لمدة سبع سنوات في مدارس نيوزيلندا. كذلك سبق له أن كان تلميذاً في تلك المدارس، وكان مطلوباً منه أيضاً أن يقرأ ووردورث كجزء من المنهاج الدراسي.
- 15- Wordsworth and Coleridge 1798, 143.

16- Ibid. 151

17- Ibid. 147

18- Till 1994. الدلالة الأخلاقية للطبيعة واضحة في الكثير من قصائد ووردورث.
يقول في مقطع شعرى ملخصا فلسفة الأخلاقية حول الطبيعة:

نبضة واحدة من خميلة
قد تعلمك الكثير عن الإنسان
عن الشر الأخلاقي والخير
أكثر مما يستطيع جميع الحكماء.

والعلاقة بين النوع البشري والطبيعة - عبر الأرض والأشجار والغابات والبحر والسماء - غالبا ما تصطبغ بالدلالة الأخلاقية في الميثولوجيات الدينية للسكان الأصليين (كما عند قبائل ماوري Maori وهم السكان الأصليون لنيوزيلندا) ومن ثم يستفيد منها الشعراء والفنانون في أعمالهم (كما هو الحال مع الرسام الحداثي النيوزيلندي كولين ماكانان).

19- Maill 2000.

20- Maill 1993, 13.

21. يتقصى ميل عن ثلاثة موضوعات تمثلية قابلة للتأويل في القصيدة (النموذج الذي يستخدمه ووردورث في وصف المنظر الطبيعي، صلته مع التراث التصويري، والدور الأيقوني للمنظر الطبيعي والشخصيات البشرية في القصيدة) وذلك قبل أن يقترح الموضع الدقيق الذي تتحدث عنه عند منطقة Symonds Yat، في هنا المكان حيث الشكل الخاص للمنظر الطبيعي (النهر الذي يجمع المزارع الريفية والمنحدر والشلال) هو الذي دفع ووردورث للتعبير مجازياً عما هو طبيعي في العقل البشري. يكتب ميل: إن قراءة خضراء لقصيدة دير تينترن ثبت أن العقل متجلز ومتشكّل بالسيرورات الباطنة ذاتها التي يمكن تعرفها في الطبيعة.

22- Bate 2001, 25–26.

23- Bate 2001, 26.

24- Ibid.

25- Bate 2000, 72.

26- Bate 2001, 27.

27- Bate 2000, 251.

- 28- Bate 2000, 258.
- 29- Ibid., p. 260.
- 30- Heidegger, cited by Bate 2000, 261.
- 31- Bate 2000, 266.
- 32- Ibid.
- 33- Ibid.
- 34- Ibid., p. 267.
- 35- Ibid., p. 266–67
- 36- Ibid. 267.
- 37- Ibid. 268.
- 38- Ibid. 269.
- 39- Ibid. 268.
- 40- Ibid. 283.
- 41- Peters (2001)
42. في هذا الكتاب يتقصى بيتر المقاربة الفلسفية الإيكولوجية التي يقدمها غوتاري Guattari كوسيلة لفهم ما أصبح يدعى الآن الاحتجاجات المناهضة للعلومة.
- 43- Heidegger 1962, 70.
- 44- Heidegger, in Haar, 1993: 11
- 45- Heidegger Holzwege, 1979: 37 in Haar, 1993: 13
- 46- Heidegger Holzwege, 1979: 31 in Haar, 1993: 11
- 47- Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, 1953: 11 in Haar, 1993: 11.
- 48- Heidegger, *Elucidations of Hölderin's Poetry*, 1951: 64 - 65 in Haar, 1993: 12.
- 49- Haar 1993: 12.

- 50- Haar 1993: 57.
- 51- ibid
- 52- Heidegger, *Elucidations of Hölderin's Poetry*, 1951: 38
in Haar, 1993: 57.
- 53- Heidegger, *Elucidations of Hölderin's Poetry*, 1951: 38
in Haar, 1993: 8.
- 54- [add] cf. R. Irwin, 2002, «Nietzsche and Heidegger;
Nihilism and the Question of Value in relation to education»
in *Heidegger, Modernity and Education*, M.A. Peters (ed.).
- 55- Haar, 1993: 25.
- 56- Heidegger, *The Ground of Metaphysics*, 1975: 371 - 372
in Haar, 1993: 26.
- 57- Heidegger, *The Ground of Metaphysics*, 1975: 274 - 275
in Haar, 1993: 12.
- 58- Haar 1993, 2 . 58 . أكثر من ذلك، يعتقد هيدجر أن ثمة فجوة بين البشر و
الحيوانات أعمق مما بين البشر و المقدس.
- 59- Heidegger, *The Ground of Metaphysics*, 1975: 388 in
Haar, 1993: 8.
- 60- *What is Called Thinking?* 1969: 56 in Haar, 1993: 73.
- 61- Haar, 1993: 2.
- 62- Haar 1993, 2. ■

فوق قمم الأشجار

دانا سوغو

ت. هدى الكيلاني

(يمكنك أن تزين نفسك بريش غيرك، ولكن لا يمكنك أن تطير به)
لوسيان بلاغا

هناك بعض الأسماء المعروفة بشكل عام مثل: كونت دراكولا، ناديا كومانيتشي، شاوشيسكو، تنتهي إلى مكان مشترك، وهو مكان يعلم البعض أنه بقعة شيوعية يلفها الغموض إلى حد ما، أو ربما جزء من معسكرٍ شيوعيٍّ، ونادرًاً ما تزيد معلوماتنا على ذلك.

أود أن أقدم تعريفاً عن هذا المكان، وأنوي استثناء الجزء الأخير من تاريخ طويل لم يكن له تأثير يذكر على ثقافة هذا المكان وروحه. لذا سأحاول عزل أصل، «حضور» بالمعنى الهايدغرى⁽¹⁾، أو قاعدة تشكل أساس كل ما هو موجود... فتضفي بذلك الشرعية على هذه الأخيرة باعتبارها كائنات، بمعنى أنها تشكل أساسها المعتمد والهام. لنحاول أن نسلك طريقاً من البحر ينحرف وينعطف عبر الحقول، وعلى ضفاف الأنهار، باتجاه الجبال، وفي أراضي داسيا⁽²⁾ القديمة، منطقة أثرية تقع في الجنوب الشرقي

(1) مارتن هайдغر : (On the question of being) مطبعة جامعة كمبريدج عام 1998. ص: 300.

(2) عاش Getians جنباً إلى جنب مع القبائل الأخرى، وعرفوا فيما بعد بالنسبة للرومانيين Dacians، الذين عاشوا في الجبال شمال سهل الدانوب وفي حوض ترانسلفانيا. وتمكنوا من إقامة مجتمع متميز وحضارة مزدهرة في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد.

من أوروبا، سكنها التراسيانيون Thracians، صارت لاحقاً آخر مقاطعة رومانية. آمن هؤلاء السكان بالخلود، لذلك «كانوا أكثر شجاعة واستقامة من غيرهم»⁽¹⁾.

وقد ترك كل من الإغريق، والرومان والعثمانيين، خلال غزوائهم، بصماتهم على قلوب شعب تلك المنطقة الجميلة (وهم مستلقون على شاطئ البحر، حيث تعقد الأمواج عقداً بيضاء يتخذ منها القمر عشاً دائرياً له). كان يعيش في هذه المنطقة أناس مسامرون وبسطاء، رعاة ومزارعون، اعتادوا أن يتجمعوا في الأمسيات حول النار يتداولون الشعر. ولكن بين الفينة والأخرى، كانوا يسمعون كلاب الحراسة وهي تنبج في حظائر الغنم، فيسرعون للتصدي للغزاة التتر والأقارب والمغول والبولنديين والأتراك أيضاً⁽²⁾.

لنجاول أن نقدر قيمة الوحدة التي ينشئها جسر يصل بين أطراف تأثيرات متعددة كثيرة. ولابد من إطلاق اسم على هذه الأرض المحاطة بالغابات الكثيفة أو بالسهول الخصبة، ليكن ذلك الاسم رومانيا. في هذه الجولة اختيار، كدليل لي، صوتاً يستحق أن يمثل شعبه، وأفضل من عبر عن حسّ شعبه الأخلاقي، ألا وهو الشاعر: ميهاي أمينسكو (1850 - 1899)، المكرم بـ«القمة والعقيدة»⁽³⁾، و«رمز الأدب الروماني»⁽⁴⁾.

تشمل أعماله كل أنواع الشعر: (العاطفي، الفلسفى، الكونى، الخرافى، التارىخى، والهجاء الاجتماعى)، إضافة إلى النثر والكتابات الصحفية. وقد تجاوز إرثه الأدبى حدود الرومانسية، والتقاليد الفلسفية والأدبية أيضاً، وتأثير أدب الشرق الأقصى وكذلك البصمة الواضحة للأدب الشعبي الروماني. وقد نجح في إيجاد عالم شخصي من المعانى حول الحياة البشرية للكون بوصفه نظاماً متناغماً وذلك في نماذج بدئية ذات أهمية كونية. يتميز شعر إمينسكو ببساطة لغوية فريدة من نوعها، ويتناول بارع للقافية والشكل الشعري، وبعمق الأفكار ولدونة التعبير مما أثر تقريراً في أعمال كل الكتاب الرومانيين المعاصرین له والذين تلوه.

اعتاد الناس في بلده، في حياتهم اليومية، في أوقات السلم النادرة أو في أوقات الحرب المتكررة، أن يعبدوا إليها كونياً يدعى (زالموكسيز)⁽⁵⁾، المنشئ لفكرة الحياة بعد الموت.

(1) (The History of Herodotus). 1890 لندن، نيويورك

(2) (They had to have a name) : (Marin Soresen). 29 - 28 ص:

(3) Aurel Martin, Foreword to Mihai Eminescu (Bucharest: Minerva, 1978), P.28.

(4) Amita Bhose, Eminescu and India (Iasi: junimea, 1978), P.xi.

(5) تمثل عبادة زالموكسيز للشعب الروماني نوعاً من الوحي الأساسي والتحضير البروتستانتي

وقد ركزوا في صلواتهم على طلب القوة لمواجهة القدر المحتوم، والرضا بالأحداث السعيدة أو المأسى المحتملة على حد سواء.

عندما لم يكن الموت موجوداً، أو حتى الخلود،
قبل أن تحرر بذرة الخلق الحياة للمرة الأولى،
عندما لم يكن الأمس شيئاً، ولم يبدأ الزمن بعد،
عندما كان الواحد يشمل كل شيء، وكل شيء أقل من الواحد،
عندما كانت الشمس والقمر والسماء والنجوم
والأرض التي تدور،
ما تزال كلها جزءاً من الأشياء التي لم تولد بعد،
وأنت تقف بمفردك.... سألت نفسي بوجل،
من هذا الإله العظيم الذي ننحني أمامه؟
إليه أدين بعييني لأنني أستطيع أن أرى بهما الفجر،
إليه أدين بقلبي الذي تملأه الرحمة. (صلوة من داسيا)⁽¹⁾

(أنا هنا كي أجعلك تخضع) تلك هي الجملة المعتادة والمترکرة للتعریف بالذات التي استخدماها أولئك الذين قدموا مراراً وتكراراً. حتى في مثل تلك اللحظات، ودون معرفة الهدف الحقيقي للغزاة، لم تسمح عادة حسن الضيافة إلا بالجواب التالي:
يا سيدي، مهما يكن غرضك والطريقة التي أتيت بها إلى هنا،
وطالما أنتا على وفاق ووئام فإنك موضع ترحيب كبير.
أما بالنسبة لأخضاعنا، أيها الحكم المهيّب، فإننا نرجو منك المعدّرة!
ربما تعترض أن تضرينا برجالك وعدتك الحربية،
أو ربما ستترد على أعقابك في التو واللحظة،
بقلم ليون ليفيتشي وأدریه بانتاس.
لتغدق علينا بذلك نعمة من نعمك الملكية....
مهما يكن الأمر، وفي مختلف الأحوال والظروف....
كل ما يأتي به القدر،
سواء حرب أو سلم،
سنتظره بسرور واستعداد. (الرسالة الثالثة ص 303)

(1) جميع القصائد التالية تعود إلى كتاب (القصائد) لـ: ميهاي إمينيسكو - بوخارست 1978 ترجمت إلى اللغة الإنكليزية.

إن جواباً كهذا لن يسرّ أي شخص يأتى وفي نيته احتلال البلد. فقد تعرضت هذه الأرض لقرون مضت لاجتياحات عدة كالقوط والمغول والأفار والسلافيين والبلغار وال مجر. فالمناجم الغنية بالفضة والمعادن والذهب والحبوب والثروات الطائلة، إلى جانب موقعها الاستراتيجي بين الشرق والغرب، بين المسيحية والإسلام، كل ذلك جعل من رومانيا ساحة للقتال لا تهدأ، لا تعرف زماناً أو مكاناً. ثم أتى العثمانيون والفناريون (حكام من أصل يوناني باسم الباب العالي) تبعهم بعد ذلك الألمان، ثم الاتحاد السوفياتي. كانت داسيا، التي أطلق عليها فيما بعد اسم رومانيا، بلداً صغيراً محاطاً بقوى كبرى، وقد احتاج شعبها إلى إرادة قوية ونظام واعتداد بالنفس ليستمر بالحياة. وأولئك الذين أتوا بهدف الغزو، كان الجواب دائماً:

لا أرغب على الإطلاق أن تأتوا لتنتعرفوا علينا عن قرب،
ولن ترتفع أمواج نهر الدانوب الهائج عندما تغرق فيه جيوشكם.
كثيرون أتوا منذ الأزل إلى هنا - داريوس العظيم
كان الزائر الأول - كما يذكر التاريخ القديم.
منذ زمن بعيد، بنى الكثيرون جسوراً عبر الدانوب
هنا وهناك،

كثيرون من الناس رحلوا مع كلاب الجحيم
إلى الضفاف الشمالية،
والآباء ذوي الأفق الضيق في احتياجاتهم
والذين يظنون أن الأرض تتالف من أربعة أقسام
زاروا أيضاً هذا البلد طمعاً بأرضنا ومياهنا....
أكره أن أتباهى، أو أن أخيفكم، ولكن انتبهوا
جيداً، عندما وصلوا إلى هنا،
 تعرضوا مشاكل جمة
وسووا بالأرض.(الرسالة الثالثة ص 307)

أنا أدفع فقط عن فكري، وعن مشاكلني،
وعن قومي.....

لذا، كل ما يتحرك في هذا البلد، سواء
كان نهراً، نسمةً، أو شجرة بلوط،

هو صديق وفيّ لي فقط إلا أنه
عدوٌ لدوّ لك،
وبرغم جهلك سينظر كل شيء
باستثناء الكراهة.

نحن لا نملك جيوشاً، رغم ذلك، شهرتك
العظيمة لن تروعنا وتمزّ
تعلقنا الشديد بوطننا،

لأنه جدار لا يعرف الاستسلام. (الرسالة الثالثة ص 309)

على الرغم من ذلك، كانت الحروب دائماً حتمية؛ إذ لم يكن أحد مستعداً (أن يغدق علينا نعمة من نعمه الملكية). كان الإله زالموكسيز، الذي استبدل فيما بعد بيسوع المسيح⁽¹⁾، النعمة الوحيدة التي يتطلع إليها أولئك الناس الذين استمدوا قوتهم من خلال الأمل بالحصول على مساعدة وتشجيع إلهي.

يندفع الفرسان بانتظار الإشارات،
الأوامر، الأخبار من ألمانادين،
بركاباتهم الخشبية غير المصقوله
يهمزون جيادهم الشرسة،
فتضرب الأرض، بنزق، بحوارها،
ثم تندفع فوق امراضي الخضراء.
تحت أشعة الشمس تلمع الرماح،
وثشد الأقواس في الهواء،
وكسحب من النحاس والبرونز، ومع
صوت المتأفات المدوية،

(1) وصلت الديانة المسيحية إلى داسيا للمرة الأولى تحت حكم الامبراطورية الرومانية في بداية القرن الرابع قبل الميلاد. وبسبب خضوعها فيما بعد للامبراطورية البلгарية الأولى اعتنق داسيا الأرثوذوكسية الشرقية.

تطاير السهام من الجبل إلى الوادي،
معتمة الأفق بأكمله،
تئز، تطن كالزوبعة،
تنطلق كوابيل المطر،
فيضج ميدان المعركة بالهدافات

الحربيّة وقوعة الخيول.(الرسالة الثالثة ص 311)

لaci الأتراك، الذين كانوا يرغبون بالسيطرة على الأرضي الممتدة إلى ما وراء الشواطئ الجنوبيّة للبحر، العواصف المفاجئة التي ضربت مياهه، فارتدوا وهم مندهشون من سوء استقبال ما سموه فيما بعد البحر الأسود. وفي النهاية، يبسط الجيش الروماني مجده ويجرب الغزارة على الانسحاب باتجاه الدانوب. وتتووضع أشعة الشمس كالتابع الدرّي فوق قمم الجبال.

يعود الآن الجنود إلى وطنهم ويستعيدون طريقة حياتهم التي هجروها، غير أنهم وأعون للقصر الحتمي لفترة السلم. ينظر الراعي إلى النجوم ويتغنى بها، ويحصيها، ويحاول أن يتعرف إليها، ثم يغطّ، تحت أشعة النجوم والقمر، في نوم هانئ، وينظم نفسه إيقاعً عميقً وهادئً. وعندما يستيقظ يغنى بالإيقاع نفسه لأغنامه. تولد هذه الإيقاعات كلمات وعلى أنغامها يُولد الشعر⁽¹⁾. وربما ينجم عن الكلام الكثير من الشعر، سواء أقوال مأثورة أم حكايات، وذلك بتتنظيم قافية العادية.

ووجدت اللغة الرومانية للمرة الأولى عام 1521، وكانت النصوص الأولى دينية. فقد استعملت الكنيسة في السابق اللغة السلافية في طقوسها الدينية. تعود اللغة إلى أصل لاتيني في بنيتها ومفرداتها الأساسية. وكل ما يتعلّق بحياة الإنسان على الأرض وتحت السماء، باعتباره كائناً حيّاً، يعود إلى هذا المنهل العظيم. بعض المفاهيم مثل: الإله، البلد، القلعة، القانون، كلها لاتينية. وقد جلب الغزو السلافي مفرداته معه ليعبّر عن الوضع الجديد للتبغية والعبودية. وأصبح الغزاة الآن: المالكين، الأسياد، وأصحاب الأرضي⁽²⁾. واصلوا سعيهم وراء الثروة، الجشع، الاعتداد بالنفس، الصلابة والقسوة. وبوجودهم أصبح الفرد الروماني عبداً فقيراً، ضعيفاً ومسالماً. وأصبح خادماً يتعرض لمختلف المحن: النزوات، الاضطهاد، العقاب، المشقة، المرض، الاشمئزار، النواصب، المشاكل، الحقد، الشهوة،

(1) Nicolae Iorga, History of Romanian literature(Bucharest: Minerva, 1985)P.19.

(2) الكلمات الإيطالية من أصل سلافي.

الخسارة، اللوم والحزن. الآن أصبح السيد الجديد يدفع له، يطعمه، يتصدق عليه، يعطيه الفرصة ليتألم، ليكون خنوعاً ويندب، ليشعر بالندب وبihan، ويأتي من السيد: التوبيخ، التشويه، ادعاء صفات الله، الترحيل، الإحباط، الموت، الخسارة وأخيراً الجنون.

أما الكلمات الأخرى فتعبر عن الغزو، وعن النكبات. فقد نشأ الشعر الروماني من كلمات لاتينية رزينة، من لعنة سلافية متاثرة، من قسم هنغاري، ومن لغة إغريقية⁽¹⁾.

ليس من الصعب تخمين التغيير الذي حدث في الموقف العقلي للناطقيين بمثل تلك اللغة «المرقعة»؛ لأنه «لا بد من توضيح المعنى اللغوي والمضمون العقلي معًا»⁽²⁾.

وقد أصبح كل من مفهومي الثقة بالنفس والأمل غريبين إلا أنهما استعيدا شيئاً فشيئاً مع اقتراب الحكم من نهايته.

ومع استقرار الحياة الاجتماعية، كانت ذكريات أيام الطفولة والشباب، تعود في لحظات التأمل، إلى ذاكرة المرء. فيشعر البعض بالندم على البساطة المفقودة؛ إذ بإمكان المرء أن يجد السعادة والروعة بطريقة عفوية.

مرت السنون كما يمر السحاب فوق الجبال
والوديان
ولن تعود ثانية إلينا، بحق،

لأنني لم أعد أفتن كما كنت في شبابي
بالخرافات، والألغاز، وحكايات الجن
التي كانت تصيء جبني وأنا
طفل.....

شبه مدرك، مع إحساس داخلي مبهم.

(قصيدة مررت السنون ص: 439)

يسود في المدينة شعور بالاختناق والتوق إلى الطبيعة. فحياة الفلاحين الخالية من التعقيد ومن فساد الحياة المدنية، والغابات الكثيفة، وفصول الربيع المشرقة، بالإضافة إلى

(1) George Calinescu, History of Romanian literature (Bucharest: Litera, 2001) P.21.

(2) Alexander Miller, Philosophy of Language (London and New York: Routledge, 2004), P.21

حياة القرية الفطرية في الوادي، والأفكار الساحرة والصور العقلية، كلها تنادي المرء من الخلف فتملاً قلبه بالكآبة.

موحش يبدو صوت البوق في أمساء فوق الهضبة
تعود قطعان الأغنام، والنجموم على طريقهم
ما تزال تتلاً،

ينابيع المياه تنتصب بخりير صاف...
السحب تجري بهدوء، يمزقها شعاع القمر
إرياً،

الاكواخ ترفع أسقفها القديمة إلى مدار القمر
لتتساءل،

مجاديف الينابيع تصرّ في نسيم
الغسق،

الدخان يلف الوادي، وألحان الناي امتنعة من الحظائر
تطوف هنا وهناك.

متعبيون من العمل الشاق، عاد الفلاحون
من الحقل،

من الكنيسة القديمة، ملجاً العامل
ملادة،

أصوات الأجراس تصل عذان السماء.

(أمسية فوق الهضبة ص 438)

السماء، الشمس، القمر، نجم المساء، الليل، الفصول، الغيوم، العاصفة، العاصفة الثلجية، الثلج، البحر، النهر، تألق المياه وخريرها، حفيظ أوراق الأشجار، الأزهار والعصافير، تتمازج كل هذه الأشياء في بيئة ملونة وموسيقية، تواصلٌ متنا gamm بين كل هذه العناصر في الطبيعة من جهة وروح المرء من جهة أخرى. يجلس المرء عند حافة الفراغ، عند شاطئ البحر، تواقاً إلى غابة عميقة كثيفة، متطلعاً إلى طريقة لصنع ما هو مرئي بغية كشف اللامرئي، حالماً باللامتغير في خضم الأشياء المتغيرة كلها.

لذا أرجو أن يكون نومي هادئاً،
والغابة دائماً قريبة،
والسماءات دائماً صافية،

ولا يعكر صفو اطياه شيء.
كما سأتوقف أخيراً
لأخوض في فوضى العالم،
لحظات اماضي العزيزة
ستجثم على ضرحي.

النجوم، وأصدقائي الذين يسترقون النظر
عبر النيران الظلية، في الأيام الخالية،
سيبتسمون، وعلى الدوام
سيراقبون ويحرسون نومي.

(النعمة التي أتمسها مؤخراً ص 445)

تبعد قبة السماء فاصلاً أيقونياً منشقاً يهبط منه العدم. يجلس المرء تحت «قوس أسود
تبعد أعمدته النجوم»، ويرغب أن يخرج من مجرى الزمن الصاخب ليدخل نفسه في كافة
الصمت المطبق.

في زاوية غرفتي
بيوت العنكبوب هي ثروتي الوحيدة
وبين أ��وا مالمجلدات
تركض الجرذان خلسة جيئة وذهاباً.
وسط عذوبة هذا المهدوء
أرفع نظري إلى المصباح
وأستمع إلى صوت قضمهم
فوق أغلفة كتابي. (العزلة ص 212)

يمضي المرء أيامه في جوف غرفته، غارقاً في التفكير في أسباب وجوده فيصاب
بلامبالاة متغطرسة:

لتزول كل الأعين المغاربة من طريقي!
عد إلى صدري، أنت أيها الحزن اللامبالي!
فربما أموت عندئذ بهدوء، أعيدهونني إلى
وجودي الشخصي! (قصيدة غنائية على الوزن القديم ص 435)

يبير هذه اللامبالاة الإدراك الكامل لدورة العالم التي لا تنتهي:
 مهما تكن الطريقة التي تظهر بها الأشياء
 بالطريقة ذاتها ستدخل في دوامة،
 ولعدة آلاف من السنوات،
 امراه والحزن حكما العالم،
 أقنعة أخرى - إلا أن المسرحية ذاتها،
 شفاه أخرى - إلا أن اللحن ذاته،
 خدعت كثيراً، إلا أنك ما زلت ثابتاً،
 لا تكن عباداً للأمل أو للرعب.(التفسير ص 427)

في هدوء الليل، تثير القضايا البشرية قلق الإنسان، وبينما يحاول التوصل إلى إجابات مختلفة، يستبدل المرء الآلهة بكائنات خفية: وجود، عدم وجود، أسرار مبهمة، أم، أب. لا يهم كم هو عدد المرات التي نجيب بها عن ذلك السؤال، إذ يبدو وكأن هناك على الدوام شيئاً ما يبقى غامضاً. جهنم، الهوة، إخفاق المرء في محاولة فهم ما لا يمكن فهمه... ثم شرارة مفاجئة عن عالم مخلوق:

هل هي جهنم؟ أم الهوة؟ هل هي سهول
 لا نهاية لها؟
 لم يكن هناك حالة من الحكمة، ولا حتى
 عقل ليفهم.
 لأن الظلمة كانت شديدة كما هو
 ظل المحيط،
 والعيون، إن وجدت، يمكنها
 أن تشكل عنه فكرة.
 لم تكن ظلال الأشياء غير المصنوعة
 قد بدأت تومض بعد
 وبقناعتها الذاتية، يسود السلام السرمدي
 كل ما هو أسمى.
 فجأة، تبدأ نقطة بالتحرك - إنها نقطة البداية،
 أو الآخر المتجدد....

ثم تصبح خصوبة الأب، ومن العدم
تصنع الأم.

إنها أضعف من نقطة املاء، هذه النقطة الصغيرة
التي تتحرك وتقفز
ما هي إلا الحاكم المطلق لمجالات
العالم غير المحدودة. (الرسالة الأولى ص 261)

إن جميع القضايا الجدلية، ليس فقط الفضول المطلق، بل الرغبة بمعرفة المجهول تدفع
المرء للبحث عن معنى يكمن وراء تنوع حياة الإنسان، وتفرض عليه الوصول إلى
أعماق جديدة للتبصر وقمة التفهم. التساؤل، والدهشة من التنوع العظيم للتجربة البشرية،
والتجارب التي تشير القضايا التي لا يمكن الإجابة عليها عن طريق الاستنتاج المنطقي،
ولكن فقط عن طريق العيش في الحياة نفسها:

عندما أتفكر مليأً في حياتي، تبدو لي
دفقاً ثابتاً...

رواية تروى ولكن ببطء، بواسطة أفواه
لا أعرفها....

كأنني لم أعشها قط، أو كان لي
دور ما فيها!

من ذات الرجل الذي أخبرني القصة
المحفوظة عن ظهر قلب؟

منذ متى وأنا أصغي إليه - وأضحك على
ما يقال،

وكأنني أضحك على أحزان شخص غريب؟...

يبدو لي أنني ميت منذ أمد بعيد. (الكافحة ص 551)

بحكم اضطرارهم دوماً إلى القتال، وعلى الرغم من توقفهم للحياة البسيطة في أحضان
الطبيعة، في محاولة للبحث عن معانٍ لما يرونها، يبدوا أن الرومانيين ربما يفتقدون أي
نوع من أنواع السعادة. إلا أن الروماني، بشكل عام، شخصٌ مرحٌ ومتفائلٌ تمكّن طوال
حياته من أن يطور نوعاً غريباً من حسَ الدعابة يتقلب من السخرية والتهمّك إلى التهكم
الناري، أي السخرية من أحزان المرء الشخصية. كان هذا سلاحاً لا يمكن لأحدٍ أن يجردُ

مالكه منه، كما أنه ملاذه أيضاً. وقد تعلم عقل الإنسان أن يجمع في وقت واحد بين طولي موجتين مختلفتين، ضمن عالمين مختلفين من الحديث، قافزاً من مضمون ترابطي إلى آخر. يقول هنري برغسون⁽¹⁾ إن المرء يعيش بمشاعر متاقضة، ويتسع مزاجي كبير، وبنوع من «التخدير القلبي الآني». والعاطفة التي يهجرها الفكر تجد لها متنفساً في الضحك. ولذا فإن قلب الإنسان مجرد من العواطف، السلاح الوحيد الذي يسمح له بحمله، والمدعوم بذكاء فطري، يخلق صحة غريبة، مستمدة من عناصر متنوعة، غالباً غير واعية: كالاكتتاب الممومع، والقلق المكتوب، حتى شعور اللامبالاة تجاه الأشياء أو الأحداث التي لا يملك المرء حرية التعبير تجاهها.

على الرغم من ذلك، من الزمن وأصبحت كل حقبة شيئاً فشيئاً جزءاً من المعرفة التاريخية للشعوب، علاوة على أنها أصبحت جروحاً في قلوبهم لم تندمل، وتوقاً من الأعمق لما يعني أن يكون إنسانياً. ومن خلال الصدامات الثقافية المتكررة، تم استيعاب آثار ثقافية مختلفة، الأمر الذي وسع من أفقهم، وأغنى أفكارهم. على الرغم من ذلك، فإن الوحدة التي جمعت أطراف التأثيرات العديدة والمختلفة هي الروح الرومانية، أو بمعنى آخر القاعدة الأساسية التي واصلت صمودها ضمن القوة التي اكتسبتها من خلال الوقت والنضال. واليوم يعيش الناس سعداء بعد أن سُنحت لهم الفرصة ليصبحوا كما كانوا يتمسون على الدوام: كائنات بشرية حرة تعيش بآيمان حياة بسيطة ومسالمة، دون أن يتلقوا على الدوام تعليمات مما يتوجب عليهم أن يقولوه أو يشعروا به أو يفكروا فيه، وذلك من قبل أولئك الذين لم يحاولوا مطلقاً أن يفهموا طريقتهم الخاصة في فعل كل ذلك. وأخيراً، أن الأوان لأولئك الناس أن يعيشوا كالأطفال⁽²⁾، حياة طبيعية وحرة، لا يمثلون في «حصتهم في السماء»⁽³⁾ إلا لأحلامهم وتطبعاتهم الخاصة.

данا سوغو: باحث رومني الأصل عاش في كالكوتا.

المرجع:

Bulletin of the Ramakrishna Mission Institute of Culture ■

-
- (1) Henry Bergson, Lauther: An Essay on the Meaning of Comic, from <http://www.authorama.com/book/laughter.html,ch.1,par.2>
 - (2) J.M.Coetzee, Waiting for the Barbarians (Harmondsworth, Middlesex: Penguin), P.133.
 - (3) Constantin Noica, Cuvint Impreuna des pre Rostirea Romaneasca (Bucuresti: Editura Eminescu, 1987), p.107

مايكوفسكي بين عهدين

العهد القيصري والعهد السوفييتي

مالك صقور

لا أبالغ إن قلت: إن فلاديمير مايكوفسكي، واحد من أهم وأبرز شعراء النصف الأول من القرن العشرين، ليس في جمهوريات الاتحاد السوفييتي، فحسب، بل في العالم أيضاً. دوى صوته مجلجلأً في أصقاع روسيا القيصرية، وندد بالعبودية والاستبداد، اعتقد وهو فتى صغير الأفكار الثورية، انضم إلى الحزب الشيوعي (البلاشفة)، واعتقل ثلاث مرات، وقف حياته وكل مواهبه وطاقاته، من أجل الثورة الاشتراكية، وقضايا الشعب الكادح، الغارق في مملكة الظلام.

وها هي ذي الثورة، التي نذر حياته لها، وبشر بها، وضحى بكل شيء من أجلها، تنتصر. فيزيد من نشاطه، من أجل ترسیخ مبادئ الثورة الاشتراكية الفتية. لكن الشاعر العملاق سرعان ما اصطدم بالانتهازيين، والبيروقراطيين، والمتسلقين، فأصبح بخيبة أمل كبيرة جعلته ينهي حياته بيده.

ومع أن المتحرر، لا يلقى الأسف أو الرحمة، إلا أن انتحار شاعر بحجم مايكوفسكي يستدعي الباحث التفكير والتساؤل والبحث، لماذا انتحر مايكوفسكي؟؟ وليس مايكوفسكي هو الأول من بين الأدباء والشعراء الذي ينتحر.

فلقد انتحر شعراء قبله وبعده، كالروائي الألماني هنريش فون كليست عام 1811، الشاعر الروسي سيرغي يسينين 1925 وانتحر الروائية الإنكليزية فيرجينا وولف عام 1940، كما انتحر الكاتب الألماني ستيفان زفاج 1942 والكاتب الكبير الأمريكي

أرنست همنجواي 1961، وآخر الذين نعرفهم، ممن أنهوا حياتهم بيدهم هو الشاعر اللبناني خليل حاوي ، الذي اتحر في صيف 1982 إثر اجتياح العدو الصهيوني للبنان.

ولد فلاديمير مايكوفسكي، في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وتحديداً، في عام 1893، ذاك الزمن، الذي يوصف بزمن الغليان، والعواصف، والاضطرابات، والتناقضات. الزمن الذي كانت فيه البلدان والشعوب التي تهيمن عليها الامبراطورية الروسية تشن تحت نير الاستبداد والعبودية، وفي الوقت ذاته كان الثوريون من مثقفين وعمال وفلاحين وتنظيمات ثورية سرية وعلنية تقود النضال الشرس ضد النظام القيصري المستبد.

في ذاك الزمن ولد فلاديمير مايكوفسكي، شاعر المستقبل، في قرية (بغدادي)؛ من أعمال جورجيا، في تلك القرية النائية، قضى طفولته الأولى، كان أبوه يعمل حارساً أو مشرفاً على الغابات. وكانت أمه، ابنة عسكري، تهوى الشعر والرسم.

كان الأب رجلاً كريماً مضيافاً؛ فمن النادر أن يمضي يوم من غير أن يستقبل أبوه في بيته الضيوف. وفي البيت المضياف، سمع الصغير فلاديمير اللغات المختلفة من الضيوف المنتدين إلى قوميات مختلفة متعددة اللغة: الروسية، الجيورجية، التترية والأرمنية. عندما بلغ فلاديمير الثامنة من عمره، حملته أمه إلى بلدة (كوتايسي)، إذ لم يكن في قريته (بغدادي) مدرسة بعد.

في سني تعليمه الأولى أحسن الصغير فلاديمير بالاغتراب، واصطدم بالفارق الطبقي بينه وبين زملائه، أبناء الموظفين الروس المتعرجين، ومن يومها أحسن بالاضطهاد الطبقي، وفي عام 1905 بدأ فلاديمير وهو في بداية سن المراهقة التعرف إلى الكتابات الثورية العلنية والسرية، والتي كانت تأتي بها أخته (لودميلا) من موسكو حيث كانت تدرس. وبشكل تلقائي وطبيعي، وجد نفسه منضمًا إلى الحلقة марكسية في (المدرسة العليا) في بلدة (كوتايسي).

اشترك فلاديمير في تشرين الأول عام 1905 في أول مظاهرة سياسية، نُظمت في (كوتايسي) بمناسبة الجنائز التي أقيمت في موسكو للبلشفي (نيقولا باومان) الذي اغتالته جماعة (المئة السود) الرجعية، وفي العام التالي، أي في عام 1906 توفي والده بشكل مفاجئ.

بوفاة والده، انقلبت حياة الأسرة رأساً على عقب. وبقيت الأسرة، دون أي مصدر رزق يذكر، سوى عشرة روبلات - تقاعده الأب - فاضطررت الأم للرحيل إلى موسكو. ومنذ تلك اللحظة أحس فلاديمير ذو الثلاثة عشر عاماً بالمسؤولية الكبيرة، كونه «رجل» الأسرة الوحيد. عاشت الأسرة في موسكو الفقر المدقع. كتب الشاعر فيما بعد في مذكراته: «عشنا في فقر. عشرة روبلات لا تكفي. أنا وأختاي في المدرسة، فاضطررت الأم لتأجير غرفة، والذهاب للعمل، كانت روسيا هي حلم حياتي، ولم يمثل أي شيء آخر لدى مثل هذه الجاذبية المرعبة».

التحق فلاديمير في موسكو بالمدرسة الثانوية، وهناك انضم إلى الحزب الاشتراكي الديمقراطي وجناح البلاشفة، وشارك بقوة في الدعاية السياسية بين عمال موسكو، وهذا كان سبب اعتقاله للمرة الأولى في 29 آذار 1908، في مبنى المطبعة السرية للحزب الاشتراكي الديمقراطي، لكن صغر سنه شفع له هذه المرة، فأفرجوا عنه ليوضع تحت رقابة الشرطة. بعدها التحق بكلية الفنون التطبيقية، وعلى الرغم من الرقابة الصارمة، بقي ناشطاً، تدفعه الحماسة الثورية للدعاية وتوزيع المنشورات السرية، فاعتقل شتاء 1909 للمرة الثانية، لمدة أربعين يوماً، أيضاً، شفع له صغر سنه، فأطلقوا سراحه. ولكن بعد ستة أشهر، أي في صيف 1909 اعتقل للمرة الثالثة، حين اشترك في عملية تهريب ثلاثة عشرة سجينية سياسية من سجن (نوفسكايا) لكن هذه المرة سجن قربة العام، في زنزانة منفردة، كما يتذكر في الزنزانة (103). ويصدر الحكم بحق الفتى، بنفيه لمدة ثلاث سنوات، لكن استعطاف أمه واسترحامها من جهة، وصغر سنه من جهة ثانية؛ إذ لم يكن قد بلغ الثامنة عشرة، ومن أجل رعاية أمه وأختيه أفرج عنه.

في السجن، كتب قصائده الأولى، وهناك قرأ بایرون، وشكسبير وقرأ الأدب الروسي؛ بوشكين، وليرمنوف، ودوستويفسكي.

من قصائده الأولى، قصيدة بعنوان (صباح) نورد بعض المقاطع:

المطر الكئيب

ينظر شذراً

وراء النافذة الحديدية

المضاء الساكنة

حيث التفكير الحديدى للأسلك الممدودة فوق الرأس.

سرير من القش

وفوقه

استقرت بشكل رائع
 النجوم المضيئة
 لكن خلف
 كل الرعب
 المدمر
 والقدارة
 ستبتهج العين في النهاية
 رغم عبد الصلبان
 اللامبالي
 وحيث
 توابيت المواتير
 الممتلئة بالرعامع
 يندفعون في باحة واحدة مشتعلة
 نحو الشرق الذي يبلغ

بعد خروجه من السجن، يعلن مايكوفسكي: «أريد أن أصنع فناً اشتراكيّاً». فانتسب مجدداً إلى مدرسة موسكو للرسم. هناك تعرف إلى جماعة المستقبليين. في البداية، أعجب مايكوفسكي بأفكار المستقبليين، الذين أعلنوا التمرد على الماضي، ونادوا بالإطاحة بالتراث الكلاسيكي ودعوا إلى تحرير الشعر من كل قيد. وبنبوا كل ما يمت إلى الأصالة الشعرية بصلة. ولم يكتفوا بذلك، بل كان سلوكهم الاجتماعي فيه شيء من الغرابة، فأخذوا يرتدون الثياب ذات الألوان الفاقعة، ويربطون المناديل في أنفاسهم، بالإضافة إلى استخدام كلمات بذئبة في أثناء المناوشات الأدبية.

لم يستمر مايكوفسكي طويلاً مع جماعة المستقبليين، فأدار لهم ظهره، واتجه بكليته إلى الفن الواقعي، لكنه حافظ بقوة على التجديد الشعري المؤسس على تقاليد الشعر الروسي العريق.

ومن قصائده قبل الثورة، قصيدة هامة بعنوان: «غيمة في سروال». وتعد هذه القصيدة من أهم قصائد مايكوفسكي وأنضجها، قبيل الثورة، بدأها عام 1914، وكان عمره اثنين وعشرين سنة. كان عنوان القصيدة في البداية: «الحواري الثالث عشر». لكن الرقابة لم توافق على هذا العنوان، فاضطر بعد لائي، لتغييره إلى: «غيمة في سروال» قاصداً التهكم على الرقابة والسخرية منها، من ناحية، ومن الناس الرخوين من ناحية ثانية.

حدَّد مايكوفسكي نفسه مغزى القصيدة، ومضمونها فكتب: (فليسقط حبكم. فليسقط فنككم. فليسقط نظامكم. فلتسقط دياتكم) أربع صرخات لأربعة مقاطع. مهد الشاعر للقصيدة، بمقدمة تعطي القارئ المفتاح الانفعالي، ومن خلال هذه المقدمة، يدخل القارئ إلى عالم القصيدة المعقد والمركب.

خرج مايكوفسكي، كعادته، عن المألوف، فحطَّم الوزن والقافية، وحافظ على الإيقاع، مستفزاً مشاعر الجماهير محرضاً لها، يقول في المقدمة:

أفكاركم الحاطة

في مخ رخو

كالخادم المترهل على أريكة قذرة

سأوقظها بنتف قلبي المدمى

ساخراً بصفقة..

وفي روحي لا توجد شعرة شائبة واحدة.
ولا رقة الشيخوخة
صوتي يرعد مجلجلًا في هذا العالم
وأمضى جميلاً -
في الثانية والعشرين.

يا أيها اللطفاء!

أنتم ترمون الحب على القبرارة

ويلقى الأجلاف على الطبول

لن تستطعوا أن تقبلوا ما في جوائي

وغير الشفاء لن يبقى

تعالوا تعلموا

على المضيفة

وعلى رابطة الموظفات الإنكليزية الواقورة

التي تتصحح فيها الشفاء بهدوء
كما الطاهية تقلب كتب الطبخ

أتريدون -

سأغدو كاملاً صاب بداء الكلب
وسأغدو كالسماء تبدل نغمتها

أتريدون -

سأغدو ناعماً طريراً لا لوم ولا عتب
لست رجلاً، بل - غيمة في سروال!
ومرة أخرى - يمجدني
الرجال الكاسدون كاملاً شفياً
والنساء املطروقات كالأمثال.

فالشاعر الفتى، الثائر على نظام القياصرة، وعهود القنانة الروسية، الشاب الممتلىء حماسة وثورية، يلوم الجماهير الخاملة، المخلوعة، بأفكارها الواهمة الراکدة في أذهان رخوة غير قادرة على التفكير، لكن الشاعر الذي يدرك هذه الحال، يتطلع لإيقاظها (بنتف قلبها الملمني).

يعتمد مايكوفسكي في هذه القصيدة، كما في «أغلب شعره»، أسلوب المفارقة، والصور المتباينة، ويستخدم المبالغة، فهو يتناقض مع كل من حوله، خاصة مع المجتمع البرجوازي - الرأسمالي اللثيم، العليء بالشرور والفجور.

يبليو الشاعر متوتراً، مشحوناً لا بل مأزوماً. وتبدو للوهلة الأولى أن أزمته فردية، لكن سرعان ما يخرج الشاعر من «الخاص» إلى «العام».

في المقطع الأول يسرد الشاعر قصة حبه الفاشلة، مع (ماريا). يقول فاسيلي كامنيسكي بهذا الصدد: «في أثناء تجوال مجموعة من الشعراء في أرجاء روسيا، يلقون قصائد هم الثورية. فجأة وقع مايكوفسكي في مدينة (أوديسا) بحب صبية جميلة، - ماريا ألكسيفينا دينيسوفا. وهذه الفتاة بالإضافة إلى جمالها، كانت فتاة مثقفة، وذكية، وتهتم بكل جديد، ومعاصر، ويبليو أن الشاعر المتميز المجدد قد جن بها، وكانت علاقة حب بينهما. ولكن لم يستمر هذا الحب طويلاً، فالحبيبة التي وقع الشاعر في غرامها تخلت عنه بسرعة لتتزوج من رجل ثري».

وهذا ما جعل الشاعر ينقم أكثر على المجتمع البرجوازي، وقيمه المزيفة وعلاقاته التجارية، إذ يعتبر أن (الشراء) والمجتمع البرجوازي، هما اللذان حرماه من حبيبته،

وانتزعاها منه، وفي رأيه أنه لا يمكن أن تقوم علاقة إنسانية متكافئة في أحضان المجتمع البرجوازي، ومن هنا، كانت صرحته في المقطع الأول: «فليسقط حبكم».

صحيح أن الشاعر يوظف قصة حبه الفاشلة في مدينة أوديسا، ويذكر اسم الفتاة الصريح، ويصور حاله التعسة، وأزمته النفسية القاتلة، لكن سرعان ما يخرج من الحالة الفردية، ويبعد عن صورة (ماريا) الحقيقة، كما فعل من قبله الشاعر الكبير بوشكين، مع أنا بيتروفنا كيرن، وكذلك الشاعر بلوك مع لوبوف ديميتريينا منديليف. مايكوفسكي، أيضاً خرج من الخاص إلى العام. خرج من (أنا) الشاعر المتألم، إلى (نحن) الكثرين المتألمين.

يقول مخاطباً ماريا،
أتذكريين
حين قلتِ أنتِ،
«مال
حب

شهوة»
أما أنا فكنتُ أرى
شيئاً واحداً
أنتِ الجوكندا
التي يجب سرقتها
ولقد سرقوها.

ماريا، عند الشاعر، صبية حسناء، لها روح ولها عواطف، وهي من دم ولحم وعظم، يمكن أن يتحدث عنها حول المال، والحب والنزوات، لكنها في المجتمع البرجوازي عبارة عن لوحة. وللوحة تبع وتشتري. ولأنها حسناء، فإنها لوحة ثمينة - هي الجوكندا. وهذه اللوحة بالنذات لا تبع، لذا فإنها تسرق. ولقد سرقوها.

هكذا يصور الشاعر سرقة الرجل الثري لحبيبه ماريا.

فالشاعر يدين هذه العلاقات التي تقوم على البيع والشراء، شراء وبيع العواطف الإنسانية. يدين المجتمع الذي يقوم كل شيء على أساس الربح. فهذا المجتمع القائم على الربح والخداع، والبيع والشراء، لا يقيم وزناً للفن الأصيل، ولا للحظة، وبالتالي، ينبذ هذا المجتمع مايكوفسكي ولا يعترف به:

ومن هنا، فقد استهل الشاعر المقطع الثاني الذي وضع له عنواناً «فليسقط فنكم». هكذا:

مجدوني فانا عظيم ولست نكرة!

والعلاقة هنا، بين ما يكوفسكي والمجتمع متبدلة، فالمجتمع الذي لا يعترف بما يكوفسكي وأمثاله، يحتقره ما يكوفسكي، ويأتي سؤاله الإنكارى: الكتب؟ ما الكتب؟! تهكمًا، وسخرية ليس من المجتمع وحده، بل ومن شعراء هذا المجتمع الذين: «ما زالوا يطبخون القوافي من حب وبلايل» في حين أن «الشارع يمضي ملتويًا أخرين لا يقدر على الصراخ أو النطق».

ينادي ما يكوفسكي أن يكفووا عن البكاء والنشيغ، والتباھي بتجدد أبراج بابل، والانتباھ إلى ما هو معاصر، أن ينزلوا من السماء إلى الأرض، إلى الشارع؛ حيث الجماهير التي لا تقدر على الصراخ أو النطق، أو التعبير عن طموحاتها وعن حالتها المذرية. فالشعراء عليهم واجب إيقاظ هذه الجماهير وتعليمها..

يتباھي ما يكوفسكي في قصيده «غيمة في سروال» ويفتخر بالمنبه الطبقي الذي ينتمي إليه والطبقة العاملة كلها:

«نحن المحكومين بالأشغال الشاقة. كمحاصبي الجذام
حيث الذهب والوسخ يولدان الداء
نحن أنقى من نقاء فينيسيا
المختسلة بالشموس والبحار
ولا يهم، أنه لا يوجد
لدى هوميروس. وأوفيدوس
أبطال مثلنا
ملطخون بالسخام والجديري
إني أعرف -
أن الشمس ستذكسف، لو ترى
أعمق أرواحنا الذهبية!»

إن الطبقة العاملة، وجموع الكادحين، يعملون ليلاً نهاراً، وكأنهم محكومون بالأشغال الشاقة. والطبقات العليا تستغلهم، وباستغلالهم يقدمون الذهب» في حين هؤلاء يرتعون باللوسخ والقذارة، وعلى الرغم من هذا فهم أنقى من نقاء فينيسيا.

وماذا يهم؟ إن لم يكن لدى هوميروس في ملامحه، أبطال أمثال هؤلاء البروليتاريا، والمعروف أن أبطال هوميروس كلهم من الأبطال والآلهة وأنصار الآلهة.

انظروا إلى هذه الصورة الرائعة: إن الشمس بذاتها ستكتشف لو ترى أعماق الكادحين
القراء. أعتقد أنها صورة فنية وتشبيه لم يطرأ له أحد من قبل، ولم يكرره أحد من بعد.
بعد ذلك. ينتقل الشاعر متدرجاً لتفتح آفاق القصيدة على مذاها ويصل إلى الثورة:
فإذا

الذي أثير سخرية القبيلة العاهرة
كنكته طولية فاجرة
أرى المُقبل عبر جبال الزمن
والذي لا يراه أحد
حيث عيون الناس قصيرة النظر
عيون رؤوس القطعان الجائعة
إنني أسمع جلجلة عام 1916
متوجاً باكليل الثورة
وأنا معكم - رائدتها الأول
وأنا أكون - حيث يكون الألم، في كل مكان أكون
ومع كل دمعة
أصلب نفسي

لقد تنبأ الشاعر بالثورة التي ستنتصر عام 1916، لكنها تأخرت لعام 1917، وهو،
لن يكون المتفرج على الأحداث، ولن يكون المحايد الذي يرى ويترجر عن بعد، بل ينثر
نفسه، بأنه سيكون (رائدتها الأول)، ويزج بنفسه حيث يكون الألم. وهذا ما قاله، وهذا ما
نفذه، على عكس الكثيرين الذين يقولون ولا يفعلون، وهو ربط القول بالفعل.

«فليسقط نظامكم». هنا هو عنوان المقطع الثالث، وفي هذا المقطع يتخلّى مايكوفسكي
عن يأسه الذي يؤدي به إلى الموت، أو إلى الجنون. وسرعان ما يعود يعزف على وتر
الثورة، والتمرد:

همموا أيها الجائعون
أيها الغارقون
همموا
أيها الخاضعون
املطمورون بقدارة البراغيث

ولا يكتفي بهؤلاء، بل يتجه إلى كل الناس بمن فيهم السكارى؛

وأنتم أيها السكارى
أخرجوا أيديكم من جيوبكم
التقطوا حجراً، سكيناً، أو قنبلة
ومن ليس لديه أيد
فليضرب برأسه

ويتابع تحريضه، حتى يصل بقوله «أنا الحواري الثالث عشر». وهنا يدين أولئك الذين يدعون حب المسيح، وفيهم ينتصر يهودا، يدين أولئك الذين باسم المسيح يضطهدون الملايين، والمسيح يعلن: إن دخول الجمل من سم الإبرة أسهل من دخول غني ملوكوت السماء. وهذا هو مضامون المقطع الرابع والأخير، حيث يصرخ: «فلتسقط ديانتكم» وهذا المقطع الرائع يلتقي مع رواية الكاتب اليوناني كازانتزاكي - «المسيح يصلب من جديد».

وتنتصر الثورة التي بشّر بها، ونذر نفسه لها، وتباً بها، بعد عام على تبنّيه، في عام 1917، لتكون أول ثورة اشتراكية، دولة الكادحين من عمال وفلاحين ومثقفين ثوريين، ولتصبح أمل ملايين الملايين في أرجاء المعمورة، وتكون هذه الثورة منعطفاً حاسماً ليس في روسيا فحسب، بل في العالم كله، وتبدأ مرحلة جديدة في البلاد، وفي حياة الشاعر مايكوفسكي الإبداعية والاجتماعية ويعلن على الملأ: «إنها ثورتي».

يفجر الشاعر كل طاقاته ومواهبه، ويعمل في كل الاتجاهات، من أجل ترسيخ مبادئ الثورة الاشتراكية الفتية، فيشارك في كل نشاطات الحزب، ويلقي القصائد الحماسية في منظمات الشباب والعمال والفلاحين، ويبدّع قاموسه الفني الجديد، ويضمّن قصائده شعارات الثورة التي لم يألفها الشعر الروسي من قبل، ويدافع عنها بقوة وحزم، مبرراً ذلك بأنّ الفن يجب أن يكون في خدمة المجتمع والشعب، مستجبياً لمتطلبات المرحلة وقضايا جماهير الكادحين العادلة والمصيرية. وتضيق به حلبات موسكو على اتساعها، فينطلق إلى أرجاء روسيا ومنها الكبيرة إلى المعامل، والمزارع، وكل التجمعات البشرية ليلقي قصائده الثورية، محرضاً من أجل ترسيخ مبادئ الاشتراكية، ولم يكتف بذلك، بل كتب المسرحيات والسيناريوهات للسينما، ومثل فيها أيضاً، وعمل في كل مجال له علاقة بالجماهير العريضة، حتى كتب الشعارات الثورية واللافتات في الشوارع، وعلقها بيده.

سافر مايكوفسكي إلى ألمانيا وفرنسا عام 1922، وتعرف إلى أوروبا، وكرر زيارته إلى هذين البلدين، كما سافر إلى المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية، وهناك أعلن: «جئت لأدهش، لا لكي أندهش». وبالمناسبة، لم يعجب كثيراً بحضارة الغرب، وخاصة، أمريكا، يقول في إحدى قصائده:

أنت حمار، يا كولومبس

أجل، أنا أعني ما أقول

فلو كان لي أن أكون مكانك

اسمع ماذا كنت سافعل،

أغلق أمريكا

أنظفها قليلاً

ثم أعيد فتحها ثانية.

وفي كل العواصم التي زارها، كان مايكوفسكي يلقي قصائده، ومحاضرات عن ثورة أكتوبر العظمى، وعن الاشتراكية، وعن الأدب الروسي، وكان يلتقي الشخصيات الأدبية المشهورة. في باريس، مثلاً، التقى «أراغون» الشاعر الفرنسي، وأحب مايكوفسكي باريس، وطاب له المقام فيها، وذات مرة قال وهو يغادرها:

تمنيت أنني

أعيش في باريس

وأموت فيها

لو لم تكن هناك أرض - اسمها موسكو.

وقال: «باريس جميلة، ظاهرة مدهشة، متناقصة ومعقدة، لكن باريس لم تعط الإنسان السعادة بعد».

والجدير بالذكر، هنا، أنه تعرف في باريس عام 1928 على تيانا ياكوفلوفا من أصل روسي، وأحبته وأحبها، ووعدها بالزواج، وإن كان سابقاً حمل معه إلى روسيا هدية تمثل «برج إيفل» فإنه كان ينوي أن يأخذ معه كل باريس، ويقصد (تانيا) حبيبته التي تمثل باريس عنده، فيقول:

سيان عندي

سأخذك يوماً ما

وحدك

أو مع باريس

لكنه غادرها، ولم يستطع العودة إليها، وحبيبته تانيا هذه لم تنتظره. فتزوجت من غيره، وهذا ما آلمه.

كان مايكوفسكي يعود من الغرب وكله إيمان ببساطة الرأسمالية، ويزيد من ذلك حبه لوطنه الاشتراكي، وتتجدد حماسته، لترسيخ قيم الحب والخير والجمال والعدل، في الوطن الذي طالما حلم به وناضل من أجله، ولكن يا للخيالية الكبيرة، فلقد اصطدم الشاعر بالمتسللين إلى الحزب والمتسلقين، وبالانتهازيين وبالبيروقراطيين، الذين استلموا مناصب في جهاز الحزب والحكومة.

وكما قلنا، إن كان مايكوفسكي قد ناضل وكافح وضحى من أجل الثورة ضد البرجوازية والقياصرة، فإنه بعد انتصار الثورة صار يناضل ضد كل أشكال البيروقراطية، والانتهازية، التي بدأت تتفشى في الحزب والدولة. وقد استغل بعض المقربين من لينين، رأي قائد الثورة في جماعة المستقبليين، بشكل عام، وفي شعر مايكوفسكي بشكل خاص، وأخذوا يهاجمون مايكوفسكي ويحاربونه علناً. وكان لينين قد أعرب أكثر من مرة عن عدم ارتياحه لشعر المستقبليين وفوضويتهم، وهذيانهم. وكان يعد مايكوفسكي منهم، وذات مرة قال رأيه في شعره بحضور الكاتب الكبير مكسيم غوركي: «إنه شعر غامض، وكلماته مبعثرة، وصعب الإدراك والفهم».

لكن غوركي صديق لينين والذي كان يجالسه طويلاً رد على لينين قائلاً: «إنه موهوب». فتعجب لينين من جواب غوركي، وقال له: «أتفعل إنه موهوب؟!» فعقب غوركي: «بل ذو موهبة فذة». فغمغم لينين: «هم، هم، هم، ثم أردف: سنرى سنرى؟!».

ولينين نفسه لام لوناتشارسكي لوماً شديداً، كيف سمح بطباعة خمسة آلاف نسخة من قصيدة مايكوفسكي (150.000.000 - مئة وخمسون مليون) وكتب له، إن 1500 نسخة تكفي هذا النوع من الهراء لأجل المجانين، ولوناتشارسكي الذي كان يومها -

مفوض الشعب للتّعلم - رد على لينين باستحياء شديد وقال له: «هذه القصيدة لا تعجبني كثيراً، لكن الشاعر بريوسف قومها عالياً، واقتصر طباعة عشرين ألف نسخة منها».

ويجب التأكيد أن القصيدة (مئة وخمسون مليون) لقيت نجاحاً كبيراً، عندما ألقاها الشاعر، وخاصة من قبل العمال.

يستهل مايكوفسكي قصيده 150.000.000 (مئة وخمسون مليون)، هكذا:

150.000.000 معلم^(*) اسم هذه القصيدة.
الرصاصة - إيقاع
القافية - نار من مبني إلى مبني
150.000.000 يتكلمون بلسانى:
من يسأل القمر
من يلح على الشمس أن تجيب،
من الذي يصوغ الليل والنهر
من الذي يسمى الأرض مؤلف العبقري؟
تماماً
كما قصيّدتي
لم يبدعها أحد بعد.
وهي تحمل فكرة واحدة..
إضاءة الغد
في هذا العام
في هذا اليوم، وهذه الساعة
تحت الأرض
فوق الأرض
في السماء وأعلى -
ظهرت لافتات
مجتمعات
إعلانات
إلى الجميع
إلى الجميع
إلى الجميع
إلى الجميع
من لا يستطيع أكثر
فلينسحب
ويذهب

(*) يقصد الشاعر بكلمة معلم - ليس معلم الدراسة - بل معلم الحرفة - أي صانع حاذق، أو عامل ماهر.

توقيع
الثأر - رئيس التشريفات
الجوع - مدير حاذق
حربيه -
بروانينغ
قنبلة
فلان تواقيع
سكريبتيرات

هذا هو مطلع قصيدة 150.000.000 التي لم تعجب لينين قائد الثورة، والتي حطم فيها مايكوفסקי القافية والوزن، وحافظ على الإيقاع، وللينين اعتاد الشعر الكلاسيكي، ومع أن مضمون القصيدة ثوري، إلا أن الحداثة، جعلتها نافرة في حينها على مسمع لينين الذي أحب شعر بوشكين ولير منتوف وغيرهما من أعلام الأدب الروسي.

لكن الجدير بالذكر، أن الشاعر لم يقف موقف ذاته من لينين، ولم يعتب عليه، ولم يحقد لرأيه في شعره، فعندما مات لينين - 1924، كتب مايكوف斯基 قصيده - الملحة - «فلاديمير إيلتش لينين».

ويعد النقاد هذه الملحة من روائع مايكوفסקי على الرغم من أنه تخلى كثيراً عن فنية القصيدة على حساب المضمون السياسي.. وفي يقيني، أن شاعراً آخر غير مايكوف斯基 لم يمدح إنساناً ذمّه، أو كان رأيه فيه سلبياً. وهذا ما يؤكد أن مايكوف斯基، كان إنساناً كبيراً وكان معجبًا بشخصية لينين - القائد - على الرغم من رأي لينين السلبي فيه.

مجَد الشاعر لينين، ومدحه، واستعرض الماضي والحاضر والمستقبل واعتبر أن لينين يختصر الحزب والثورة، والثورة والحزب هما لينين، نستشهد بمقطع منها:
أنا أعرف،

أن النقاد سيرفعون سياط نقدمهم
وأن الشعراء
سيجن جنونهم،
أهذا شعر؟
إنه دعاية ساخرة
لا شعور فيه

لَا شَيْءَ
مِنْ امْكُنْدُ أَنْ كَلْمَةً «رَأْسَمَالِيَّة»
لَيْسَ أَنْيَقَةً
«فَالْبَلْبَل» لَفْظَهَا أَعْذَبْ
وَلَكُنِي سَأَقُولُهَا رَغْمَ ذَلِكَ
كَلْمَا احْتَجَتْ إِلَيْهَا
دُعَ امْقَاطِعَ
تَرَنْ كَالشَّعَارَاتِ الْمُحَارِبَةِ
أَنَا لَا أَفْتَقِدُ الْمُضَامِينَ
وَأَنْتُمْ تَعْرِفُونَ ذَلِكَ
إِلَّا أَنَّ الْوَقْتَ الْآنَ
لَيْسَ وَقْتَ التَّرَثِيرَاتِ
عَنْ أَلْمِ الْحُبِّ
إِنْ كُلَّ قُوَّتِي الشَّعُورِيَّةِ امْرَعَدَةً
وَقَفَ عَلَيْكَ يَا طَبْقَتِي
«الْبِرُولِيتَارِيَا» تَبَدُّو كَلْمَةً
لَا تَصْلِحُ لِاسْتَعْمَالِ
الَّذِينَ يَرْتَعِدُونَ مِنَ الشَّيْوِعِيَّةِ
لَكِنَّهَا تَبَدُّو لَنَا كَالْمُوسِيقَا الْهَادِرَةِ
الَّتِي تَوْقِظُ الْأَمْوَاتَ لِلْكَفَاحِ

لقد آلم مايكوفסקי. وهو شاعر الثورة، التي ضحى من أجلها بكل شيء، أن يرى نفسه محاصراً من الجهات المسؤولة في الحزب والدولة، وألمه أكثر أن بعض أصدقائه سكتوا عن المهازل التي ترتكب بحق شاعر الثورة.

فمن جهته، كشاعر، وثورى، وشيوعي، وإنسان، لم يستطع مهادنة الانتهازيين، وذوي المنافع الشخصية، فكتب مسرحياته الناقلة اللاذعة، وقصائده التي تفضح هؤلاء البiero وقراطيين، الذين كرسوا الروتين القاتل الذي يشن العقل والتفكير، فكتب قصيدة «المجنون الاجتماعات»، وبالمناسبة هذه القصيدة أثني عليها لينين قائد الثورة وأحبها، لأنها فضحت أولئك الذين يخرجون من اجتماع ويدخلون في آخر، فشمة مواطن يأتي إلى مؤسسة رسمية مراجعاً، منذ الفجر الأول وحتى غياب الشمس، لا يجد مسؤولاً واحداً، أو

رفيقاً في لغة تلك الأيام. أين هو؟ في اجتماع ثقافي، في اجتماع شبيبي، في اجتماع إنتاجي، في اجتماع.. الخ.

فمايكوفסקי، ولبنين لم يجربنا كثرة الاجتماعات وهدر الوقت في الثرثرة، والكلام الفارغ دون جدوى، في حين عشرات الآلاف من العمال خلف الآلات، ومن ثم كتب قصيده الرائعة «فطائع الأوراق» التي يفضح فيها الروتين الظالم والبيروقراطية، كما استهل

قصيده عن الهوية السوفيتية:

لو كنت ذئباً

لقضمت

البيروقراطية

لكن البيروقراطيين، كانوا له بالمرصاد، فشددوا الحصار عليه، وتوجه النقاد المتزمتون ضيقاً الأفق، بالسخرية والتهكم منه ومن أشعاره، وراحوا يشنون الحرب عليه علناً، شاركهم بذلك أساتذة الجامعات ومعاهد الذين طالبوا بعدم خروج الشعر الروسي عن المأثور، ومع كل هجوم جديد كانت شعبية مايكوف斯基 تزداد، على الرغم من الحملات المسعورة المنظمة ضد هذا الشاعر على الشكل والمضمون ليس في الشعر فحسب بل على كل مظاهر الفساد في أجهزة الدولة وفي صفوف الحزب، والتي كانت في رأيه تخون الطبقة العاملة باسم الطبقة العاملة. ولم يكتفوا بالنقد اللاذع والتهكم المرير، وإلصاق التهم الخرقاء بالشاعر، بل سحبوا مؤلفاته من المكتبات، ورفضوا طباعة أعماله الجديدة.

وهكذا، حاصر الشاعر من كل الجهات، فحاول الرحيل إلى باريس، حيث تقيم حبيبته تانيا ياكلوفلوفا، فمنعوه من الخروج مرتين وثلاث ورباع. وعندما عرفت (تانيا) بذلك، تزوجت من الفييسكونت دوبليه، مما زاد ذلك عنده وآلامه، عدم السماح له بالسفر أولاً، وثانياً فقدان الحبيب، وذلك سرع في يأسه وإحباطه، وأحكموا الطوق حوله، وشددوا الرقابة أكثر، وأحس أنه محاصر من كل الجهات. فلم يبق أمامه أي مخرج، كما قال في رسالته الأخيرة التي كانت بمثابة وصية، وأنهى حياته بيده في 14 نيسان 1930.

في ذلك اليوم المسؤول، وجدوا جثته ورسالته الأخيرة، وبيده التي خط بها عشرات الآلاف من القصائد والمسرحيات، والسيناريوهات، كتب الأسطر التالية، من غير أن ترتجف يده، ثم أطلق النار على نفسه بمسدس كان بحوزته:

إلى الجميع

لا تتهمنوا أحداً بموتي. دعوا الدَّسِ والنَّميمة ومن غير فضائح من
فضلكم. فالمليت لم يحب ذلك إطلاقاً.
ماما، أختي، سامحوني، هذه ليست طريقة. (ولا أنسح بها أحداً).
ولكن، لا يوجد أمامي أي مخرج.
ـ ليلي.. أحبيبني.

ـ رفيقي الحكومي ـ عائلتي هي: ليلي بريك، وأمي وأختي،
وفيرونكا بولونسكايا.
إذا أمنت لهم حياة مقبولة - فشكراً.

وكما يقولون
انتهى الأمر
وقارب الحب
تحطم على صخرة الحياة
التي صفيت حسابي معها
لا داعي للحزن
على الآلام المشتركة
والمصائب
والمغصات
وأنتمى لكم السعادة ببقائكم
فلا ديمير مايكوفسكي

صعدت موسكو للنهاية الفاجعة، لا بل كل أرجاء الوطن السوفيتي، كما صعقوا يوم قتل بوشكين وليرمنوف أيضاً. ومن الذين صعقوا، ولم يكن يتوقع ذلك، هولوناتشارسكي بالذات الذي اعترف بتقصيره واستهتاره بصديقه المرحوم الشاعر الكبير. قال لوناتشارسكي في حفل تأبين الشاعر يوم 17 نيسان 1930 يوم زحفت موسكو كلها لتشييع الشاعر في نادي الكتاب: «كل من سمع نبأ موت مايكوفسكي للوهلة الأولى، لم يستطع أن يصدق. مايكوفسكي، كان قبل كل شيء، جزءاً من الحياة الحادة المشتعلة، وأكثر من ذلك، صار جزءاً من الحياة الملتهبة لأنه كان صوت الحركة الاجتماعية العظيم. مايكوفسكي صار باسم الملايين، يكلم الملايين، عن مصير الملايين، وهو هو ذا قد مات.

ولكن مايكوفسكي - شخصية اجتماعية مرمودة. مايكوفسكي - بشير الثورة، لم ينهزم. ولم يستطع أحد، ولا في أي وقت من الأوقات، أن يوجه إليه أية ضربة، وهو أمامنا، وسيبقى يقف بعظمته الكلية».

في الذكرى الأولى لرحيل الشاعر في 14 نيسان 1931، قال لوناتشارسكي: «لم نكن نرقى كلنا إلى فهم ماركس الذي قال: «إن الشعراء بحاجة إلى كثير من الحنان». ولم نفهم كلنا، أن مايكوفسكي كان بحاجة إلى المزيد من الحنان، لقد كان بحاجة إلى كلمة حنون، دافئة، نابعة من القلب». ولكن ماذا ينفع الندم؟ وهنا تكمن مأساة الشاعر الكبير، ومأساة الكثيرين من الشعراء الأحياء منهم والأموات، أولئك الذين لم يقدروا حق تقدير، ولم ينالوا أبسط حقوقهم كمبذعين، ولم تقل لهم الكلمة الحنون الدافئة، إلا بعد مماتهم، ومايكوفسكي منهم.

ندم لوناتشارسكي واعترف بتقصيره، وأغلب الظن أن مايكوفسكي في رسالته الأخيرة يخاطب لوناتشارسكي بقوله: «رفيقى الحكومى»، ومرة أخرى، ماذا ينفع الندم؟ وماذا ينفع التسويف؟.

صحيح، أن تمثال مايكوفسكي، يقف هائلاً شامخاً في موسكو. وفي قريته (بغدادي) التي سميت باسمه، وصحيح، أنه أعيد اعتبار مايكوفسكي: الشاعر، الشائر، المتمرد، وصحيح، أنه أعيدت طباعة كتبه عشرات وعشرات المرات، بمتلابين النسخ، وكذلك افتتح له متحف باسمه، وكتب عنه الكثير، وصار محطة أنظار الباحثين والدارسين، وحلقات البحث، ورسائل الماجستير والدكتوراه أيضاً.

لكن الصحيح أن مايكوفسكي، قد ظُلم، ورحل أو أجبر على الرحيل قبل الأوان. ■

بـ۔ الشعر

ت. يوسف سامي اليوسف	بتاراك	قصائد من بتاراك
ت. د. شاكر مطلق	عدد من الشعراء	باقة من الشعر الألماني
ت. د. ثائر زين الدين	بولات أكودجافا	أقسم إنه كان حباً
ت. سهيل أبو فخر	مارسيل ببالو	قصائد من مارسيل ببالو
ت. ممدوح فاخوري	شعراء من إفريقيا	قصائد من إفريقيا



قصائد من بتراك

ت. يوسف سامي اليوسف

أولاً - المقدمة

استطاعت إيطاليا بفضل قريها من الشرق، وبسبب مشاركتها في الحروب الصليبية منذ الحملة الأولى، ثم لأنها بلد تجاري نشط كان يتاجر مع مصر والشام على نحو خاص - استطاعت أن تدشن النهضة الأوروبية، وذلك منذ مطلع القرن الثالث عشر أو قبيل ذلك. وأخذ الشعر خاصة يتطور فيها ويتقدم حتى أنيقت دانتي، ذلك الشاعر الذي هو فلتة من فلتات الدهر، والذي أسس الشعر الأوروبي، بل الشعر العالمي كله في الأزمنة الجديدة، فلا يباريه أو يبزه أي شاعر آخر، حتى شكسبير الذي هو كاتب مسرحي أكثر مما هو شاعر.

ولدى التمحich، فإن الإنجليزي مدين للإيطالي بالكثير، ولا سيما بالصور الرائعة التي رسمها في مسرحياته لشخصيات بنائية لها جاذبية استثنائية، وذلك بفضل ما يندرج في بنيتها الباطنية من الألطفاف والسمات الإنسانية، ولا سيما البراءة وهيف الروح (أوفيليا، مرندا، دزدمنه، كورديليا... إلخ) ففي صلب الحق أن تلك الألطفاف والصور النادرة قد مهد لها دانتي في «الكوميديا الإلهية»، ذلك الصرح الشعري الذي لا نظير له في تاريخ الشعر كله. ولقد استمد شاعر إيطاليا الأكبر تلك الصور من عشقه المجهض لفتاة اسمها بياترس، وهي التي صوفها دانتي وأحالها إلى شخصية شديدة الشبه بشخصيات الأساطير والأديان. وفي تقديرى أنه استمد صورتها من الصوفية العربية الإسلامية، ولا سيما من شعر ابن الفارض، الذي يحاور امرأة في الثانية الكبرى يحق

للذهن أن يراها بوصفها الهيّ المطلقة التي تستحضر صورة المثال. ففي مذهبي أن كل عمل أدبي عظيم هو بالضرورة وثيق الصلة بأعظم المنجزات الأدبية التي سبقته فشرطه وجعلته ممكناً، أو بعضها على الأقل.

ولا بأس في مثال على ذلك. فقد ظل المستشرق الإسباني آسين بلايثوس مصرًا على أن دانتي قرأ المراج وتأثر به، وعلى أن آثار المراج شديدة الوضوح في «الكوميديا الإلهية».

وكان خصوصه يردون عليه قائلين بأن دانتي لم يكن يعرف اللغة العربية، وبأن المراج لم يترجم إلى أية واحدة من اللغات الثلاث التي كان يتقنها دانتي. وبعد موت بلايثوس بقليل اكتشفت ترجمتان للمراج، إحداهما لاتينية والأخرى فرنسية، واللاتينية والفرنسية هما اللتان يتقنهما دانتي، فضلاً عن لغته الأم.

وفضلاً عن ذلك فقد بين الدارسون الطليان الكثير من مصادر دانتي، وخاصة ابن عربي والتراجم الإسلامية، أو بعضه. وعندى أن هذا التأثر، الذي لا يقبل جدالاً، ليس من شأنه أن يشين «الكوميديا الإلهية»، ذلك الإنجاز الباهر العظيم.

ولكن إيطاليا أنجبت شاعراً كبيراً آخر، ولد قبل وفاة دانتي سنة 1321، فيما يعني أنها تحولت إلى بلد شعر وفنون. ذاك هو بترارك (1304 - 1374) الذي كان صديقاً لبو كاشيو، القاص الإيطالي الشهير، والذي اعتبرني أياً ما اعتبره بدراسة العصور القديمة، ولا سيما آدابها الغنية. ولهذا فقد صنف فرنسيسكوبترارك كمؤسس للنزعنة الإنسانية أو العالمية.

أضاف إلى ذلك أنه اخترع القصيدة التي تسمى سوناتا (وهي قصيدة من أربعة عشر بيتاً). وقد تبناها شكسبير فكتب عدداً كبيراً من السونatas، متاثراً ببترارك حتى في المحتوى وطريقة التعبير. كما كان ذلك الشاعر الإيطالي أول من أدخل فكرة الاعتزال إلى الشعر، وكذلك الميل إلى التوحد مع الطبيعة بدلاً من المجتمع.

وجعل من الرغبة الحادة في الموت موضوعة بارزة من موضوعات الشعر الأوروبي. وبذلك فإنه يكون قد دشن الحركة الرومانسية منذ ذلك الزمان المبكر.

ولكن أهم ما في أمره أنه عندما كان في الثالثة والعشرين، أو حصرأ في السادس من نيسان سنة 1327، شاهد لورا دو نوف لأول مرة، وذلك في كنيسة سانت كلير، في مدينة أفينيون الفرنسية، حيث عاش لفترة طويلة من الزمن.

ولقد أحبها حباً جماً، تماماً كما أحب دانتي فتاته الآنفة الذكر. وهذه هي المرأة التي وصفها بأنها «زهرة الجمال كلها». كما قال فيها: «تلکم هي الضربة التي قتلني الحب بها» وبذلك يترسخ لدى المرأة اعتقاد فحواه أن المرأة أكانت إيجابية أم سلبية، قد أسهمت أيما إسهام في تفجير ينابيع الشعر في أرواح الشعراء.

وكما أن دانتي لم يتزوج بياترس، فإن بترارك لم يتزوج لورا. ولقد تزوجت المركيز دو ساد، وهو جد بعيد للمركيز الذي يحمل الاسم نفسه، والذي تنسب إليه السادية، أو التلذذ بتعديب المحبوب.

وفي الحق أن معظم شعر بترارك يدور حول موضوعة واحدة، وهي قصة حبه لتلك الفتاة، وهي المأهولة بالإحباط والإخفاق. (ومن شأن هذه الحقيقة أن تذكر المرأة بالحب المحبط الذي عاشه الغزليون العذريون في العصر الأموي، وذلك لشدة التشابه بين الحالين). ومما هو مؤكد أن بترارك قد بدأ يكتب الشعر في تلك الفترة التي تعرف خلالها على لورا.

وهذا يعني أن حبه لتلك الفتاة هو الذي فجر عقريته وجعل منه شاعراً كبيراً أو رائداً من رواد الشعر في أوروبا، ولو أن بعضًا من كبار النقاد الغربيين قد تنكروا له ورفضوه.

ومع ذلك الإحباط المرير فإن الشاعر لم يفقد الأمل كلياً، فقد آمن جازماً بأنه سوف يحظى بالفتاة نفسها في الحياة الآخرة، تماماً كما حظي دانتي ببياترس في «الفردوس»، أي في الجزء الثالث من «الكوميديا الإلهية».

فقد كان يشتهي الموت ويتمناه بحرارة، لا لأنه سوف يخلص من آلامه فقط، بل لأنه سوف يجمعه بلورا في الدار الآخرة، قبل كل شيء. وحين لا تكون تلك الفتاة حاضرة في القصيدة جهراً، فإنها كثيراً ما تكون راخمة داخل جوفها على نحو مضمراً.

وبعد زواج لورا، انسحب بترارك إلى وادي فوكلوز الفنان، حيث اعتكف لمدة طويلة، وذلك ابتداءً من سنة 1337. فهاهو ذا يقول في إحدى قصائده: «ما أريده لاحقاً هو عزلة أدرف فيها دموعي». وفي تلك العزلة الهادئة اتخذ من الطبيعة سلواناً أو عزاء عن ذلك الخسران الذي أسس شخصيته كلها.

ووهنا يلمس المرأة تشابهاً بين بترارك وورد زورث، الشاعر الإنجليزي الرومانسي، الذي كان شاعر الطبيعة الأول في أوروبا. ففي الحق أن بترارك، بحكاية حبه المجهض، وما جلبت له من آلام وأوصاب، وكذلك بفضل ميله إلى العزلة، أو إلى الاحتماء

بالطبيعة من بؤس الحياة في المجتمع، قد أسس الحركة الرومانسية أو مهد طريقها بريادته لها وترسيخ ركائزها الأولى. وهذه خصلة من شأنها أن تضفي عليه قيمة استثنائية.

ومما هو مؤسف أن النقاد الأوروبيين الذين رفضوه، ومنهم اليوت، لم يتبهوا لها بتاتاً.

ولقد ظل بترارك في ذلك الوادي اليانع حتى سنة 1341، إذ سافر إلى روما لكي يتوج هنالك بالغار على أيدي علية القوم، وذلك بوصفه شاعر إيطاليا الأول في ذلك الزمان.



لم تعش لورا طويلاً، فقد توفيت في السادس من نيسان سنة 1348، أي يوم كان بترارك في الرابعة والأربعين من سنوات عمره، ويوم كانت هي نفسها في أوج العمر. (ومما هو لافت للانتباه أن بياترس قد توفيت وهي في شرج الشباب أيضاً) ولكن ذلك قد زاد عبرية الشاعر ضراماً. وظهر في تاجه هذه المرة حب الله والطبيعة والمرأة، أو قل إن لورا والحب الملئع والشاعر المعذب قد صاروا يشكلون الثالوث الذي ينسج قصيدة بترارك، في الغالب الأعم. كما أن ذلك الموت قد دفعه إلى الغوص في أعماق الأشياء، وكذلك إلى دمج الروح الوثنية والروح المسيحية في ملغمة واحدة. ولكنه شعر بالخسران الفادح، فقال: «خسرت مالاً أمل في استرداده بتاتاً». وراح يتساءل على هذا النحو: «هل يفكر الله بأن يجعلها نجمة في السماء، أو ربما شمساً كاملة؟».

وتحت ضغط هذا الخطاب الجلل راح يبحث عن هدنة مع الألم، ولكن لم يعثر عليها بتاتاً. وما هو لافت للانتباه أن كلمة «الهدنة» كثيرة التواتر في شعره. كما تنتشر صورة الاحتراق في عدد كبير من قصائده. ولعلها أن تكون إشارة إلى الاحتراق الذي يكابده في داخل روحه. كما تكثر في شعره الآهات والدموع والصور الحزينة المعبرة عن أسى مرّ. كما أن النجوم والأنوار والشمس والسماءات كثيرة التواتر في ذلك الشعر إلى حد لا تخطئه العين.

فلقد نسب تلك المرأة إلى العلو والنور والبركة، حتى لقد قال ذات مرة: «تبارك العيون التي رأتها يوم كانت حية».

ولأن لورا تعني الذهب، فقد كثر ذكر الذهب في شعر بترارك. ولأن لورا اسم قريب من aura التي تعني النسيم، فقد تواتر ذكر النسيم كثيراً في ذلك الشعر. وهو قريب كذلك من الكلمة laurel التي تعني الغار.

ولهذا كثر ذكر الغار أيضاً. كما كثر ذكر العيون والشعر وصورة الشمس التي تذيب الثلج. بل إن الكلمة «عيون» هي الكلمة السيدة في شعره كله ولا ريب في أن الشعر هو شعر لورا الأشقر، والعيون هي عيناً لورا بكل وضوح. ولقد عني بترارك حتى بمشية تلك المرأة، فضلاً عن نظرتها الاستيلائية الفاتكة، بل صار هذان الموضوعان موضوعين محوريين في شعره.

وتكثر في شعر بترارك صورة ذوبان الثلوج تحت أشعة الشمس. وتكثر كذلك الكلمة «الأشعة» نفسها. كما تواتر مثنوية الثلوج والنار تواتراً لافتاً للانتباه. ولا تدل هذه الصورة إلا على ذوبان تحت نظرات لورا فهاهو ذا يقول في إحدى قصائده: «تلك التي تملك أن تذيب قلبي بنظرتها البسيطة».

ويصرّح ذات مرة بأنه «مصنوع من الشمع الذي يبحث عن النار». ومما هو ناصع أن الشاعر قد بذل جهداً كبيراً لكي يعرض مزايا لورا الثلاث في شعره.

أما أولى تلك المزايا فهي عينها اللتان تسربان النور على الدنيا بأسرها، واللتان تملكان أن تذيباً روح الشاعر بنظرتهما الخلابة. «إنهما المفتاح العذب الذي يفتح قلبي». وأما المزية الثانية فهي وجنتها المتألقتان كالكوكب، بل وجنتها اللتان توهجان بنار فاتنة. وأما المزية الثالثة فهي ظفائرها الشقراء الخصبية الرائعة. وبذلك فإنها تكون قد ظهرت بوصفها «سيدة أكثر فخامة من الشمس»، على حد قوله.

ولكن الرغبة الدائمة في البكاء هي واحد من الموضوعات شديدة الحضور في شعر بترارك.

فهاهو ذا يقول: «أن أبكي إلى الأبد، تلكم هي بهجتي العظمى». ويضيف في موضوع آخر:

«أترك نفسي تتحلل في الدموع الساقطة». ولكن يقول في موضع ثالث: «أنا واحد من أولئك الذين بكاؤهم يهيج».

ييد أن الموت هو الموضوعة الأكثر حضوراً من آية موضوعة أخرى في شعره، حتى ليسعك القول بأن بترارك هو شاعر الموت بقدر ما هو شاعر الحب: فهو يعتقد بأنه لا منقذ له من آلامه وتوتراته سوى الموت. فهاهو ذات يقول: «أنادي الموت باسمه، ولا شيء سواه». ويضيف في موضع آخر: «أنا معلق بين الحياة والموت طوال النهار». وإذا يشعر بأن الموت يتلوكاً فلا يأتي مسرعاً كي ينقذه من آلامه على نحو نهائى، فإنه يقول:

وَمَا هَذِهِ الْمُمَاطِلَةُ إِلَّا خَسَارَةٌ قَاتَلَهَا مِنْ شَأْنِهَا أَنْ تَجْعَلَنِي عَبْنًا عَلَى نَفْسِي.
وَيَدْفَعُهُ الْيَأسُ مِنَ الْخَلاصِ السَّرِيعِ إِلَى قَوْلٍ يَكْمَنُ فِي دَاخِلِهِ سَأْمٌ وَقَنْوَطٌ مَرَانٌ إِلَى:
«إِنَّهُ بِغَيْرِ حَوْلٍ ذَاكُ الَّذِي لَا يَمْلِكُ أَنْ يَمُوتُ» وَلَهُذَا كُلُّهُ فَقَدْ لَعِنَ الْحَيَاةَ فِي إِحْدَى
قَصَائِدِهِ، أَوْ شَتَمَهَا بِغَيْرِ تَحْفِظٍ شَتِيمَةً تَنْمُ عنْ مَرَارَةٍ خَانِقَةٍ: «هَذِهِ الْحَيَاةُ الْمُنْهَكَةُ الدِّينِيَّةُ
السَّافِلَةُ». فَلَيْسُ فِيهَا سُوءُ الْعَذَابِ وَالْأَلَمِ، أَمَّا مَا تَحْتَوِي عَلَيْهِ مِنْ أَشْيَاءٍ جَمِيلَةٍ أَوْ عَذْبَةٍ
فَلَيْسُ سُوءُ أَفْخَاخٍ أَوْ سَنَارَاتٍ لِاصْطِيادِ الْأَبْرِيَاءِ. وَلَأَنَّهُ حَزِينٌ إِلَى هَذِهِ الْحَدِّ الْمُتَطَرِّفِ،
فَإِنَّهُ مَا هُوَ طَبِيعِي أَنْ يَقُولُ:

مَا زَالَ الرَّبِيعُ غَيْرَ قَادِرٍ عَلَى أَنْ يَتَفَتَّحَ فِي فَوَادِيِّهِ. وَأَنْ يَضِيفَ كَذَلِكَ:
لَئِنْ صَدَفَ وَلَاقِيتَ آيَةً عَذُوبَةً،
فَإِنَّ ذُوقِي لَنْ يَسْتَعْذِبَهَا،
وَذَلِكَ لِطُولِ تَمْرِسِهِ بِامْرَارَةِ الْمَرَارَةِ.



ترك بترارك تراثاً ضخماً. فشعره منشور في مجموعتين، هما «المغني» و«الانتصارات»، تماً أن هنالك قصيدة طويلة عنوانها «إفريقيا»، ومدارها على الحرب بين روما وقرطاجة. وصنف كتاباً عنوانه «حياة الرجال العظام» تحدث فيه عن أربعة وعشرين شخصية رومانية.

وبيّن كتبه المميزة ثمة كتاب عنوانه «السر». وهو بمثابة محاورات بينه وبين القديس أوغسطين الذي أعجب به كثيراً.

كما ترك ستمائة رسالة تحتوي على بعض الأفكار الهامة التي أبدعتها موهبته الفذة. أظنني الآن قد زودت القارئ العربي بنبذة عن حياة بتراك، وعن منجزاته الشعرية وغير الشعرية. وفي ظني أن هذا الشاعر، بل إن الأدب الإيطالي، أو معظمها، مجهول كثيراً في العالم العربي، على فخامته وجودته وشدة أهميته. فأنا لا أعرف من قدم دراسة عن بتراك في اللغة العربية، ولا من ترجم شيئاً من قصائده الكثيرة. ويبدو أن الترجمة في وزارات الثقافة العربية لا تسير بناء على خطة منظمة تهدف إلى نقل النزى العالمية، أو إلى تخزينها قبل سواها داخل المكتبة العربية.

أما هذه القصائد التي ترجمتها فقد أخذتها من «المغني»، أو بالأحرى من ترجمة إنجليزية لهذه المجموعة الشعرية الخالدة، وهي التي نشرها ديفد يونغ في مدينة نيويورك سنة 2004. وهذا يعني أن النص الإيطالي قد ترجم مرتين، ولذلك فإنه لا مجيد له عن التعرض للتحوير. فمما هو جدير بالتنويه أن كبلغ قد عرف الشعر بقوله: «هو ما يضيع في الترجمة».

ومع ذلك، فإني لأأمل أن يكون جهدي هنا بمثابة بداية لعلاقة طويلة ومتينة بين القارئ العربي وبين الثقافة الإيطالية الجليلة والشديدة الغنى بجميع القيم الإنسانية النبيلة. وفي زعمي أن أية ثقافة من الثقافات لا بد لها من الركود، إذا كفت عن محاورة الثقافات الأخرى. وأكاد أن أجزم بأن الحوار هو المنتج الأكبر لروح الإنسان.

ثانياً - القصائد

1 - قلب في المنفى

حاولت ألف مرة، يا محاريتي الحلوة،
أن أصنع اتفاقية سلام مع مقلتيك الفاتنتين،
ولقد وهبتك فؤادي، ولكنك لا تتنازلين
لتنظري إلى الأسفل من روحك الشاهقة.
لو أن سيدة أخرى أرادت فؤادي،
فلا بد من أنها تعيش في آمال هزلية يجانبها السداد كثيراً.

وَمَا كُنْتُ أَكْرَهُ كُلَّ مَا لَا تَأْبِهِنَّ بِهِ، فَفِي ظُنْنِي أَنْ فَوَادِي لَنْ يَكُونَ لِي مَرَّةً أُخْرَى.

وَالآن، إِذَا مَا قَدَمْتَهُ وَلَمْ تَأْخُذْهُ،
فَلَنْ يَنْالَ أَيْ عَوْنَ فِي مَنْفَاهُ التَّعَسِ،
إِذْ لَا يَمْلِكُ أَنْ يَعِيشَ وَحْيَدًا، وَلَنْ يَكُونَ مَعَ الْآخْرِينَ.
وَلِهَذَا، فَإِنْ مَنْ امْحَتَمَلَ أَنْ مَسِيرَةُ حَيَاتِهِ سُوفَ تَخْفَقُ،
وَتَلَكَّ غُلْطَةً نَرْتَكِبُهَا كَلَانَا،
وَتَرْتَكِبُنَا أَنْتَ أَكْثَرُ، وَذَلِكَ لِأَنَّهُ يَحْبُّ أَكْثَرَ.

2 . الراحة في الطبيعة

مِنْ فَكْرَةٍ إِلَى فَكْرَةٍ، وَمِنْ قَمَةٍ إِلَى قَمَةٍ
يَحْرُكُنِي الْحُبُّ إِلَى الْأَمَامِ، وَلَكِنِّي أَجِدُ
كُلَّ مَمْرُّ مَطْرُوقٍ مَضَادًا لِلْحَيَاةِ الْمَادِيَّةِ.
وَإِذَا مَا وَجَدْتُ عَلَى مَنْهَدِرِ مَعْزُولٍ
نَبْعًا أَوْ نَهْرًا، أَوْ وَادِيًّا ظَلِيلًا
بَيْنَ تَلَتَّيْنِ، فَإِنْ نَفْسِي تَنْشَدُ امْلَاجَا هَذَا.
وَكَمَا يَمْلِيُ الْحُبُّ فَإِنَّهَا تَضْحَكُ أَوْ تَبْكِي
طَوْرًا، وَطَوْرًا تَطْمَئِنُّ، وَبَعْدَئِذٍ
فَإِنْ وَجْهِي الَّذِي يَتَبَعُ النَّفْسَ إِلَى حِيثُ تَقْوِدُهُ،
يَصِيرُ غَائِمًا ثُمَّ صَافِيًّا،
وَلَكِنْ يَبْقَى عَلَى حَالِهِ طَوَالَ الْبَرْهَةِ الْأَقْصَرِ وَحْدَهَا.
وَلَذَا، إِنْ مَنْ يَعْرِفُ الْحَيَاةَ، أَيَّاً كَانَ،
سُوفَ يَقُولُ:
«هَذَا الرَّجُلُ يَحْتَرِقُ، وَحَالُهُ غَرِيبَةٌ عَجِيبَةٌ»

بين الجبال العالية، وفي الحراج امتشابكة أجد بعض الراحة. أما الأماكن
المزدحمة فهي أعداء قاتلة، كما أنها تتعب عيني.
وكل خطوة أمشيها تنتج أفكاراً جديدة عن سيدتي،
كما يمكن لها أن تحيل العذاب الذي أحمله بسببها إلى مسراً مبهجة،
ولقد شاهدتها عدة مرات (من سوف يصدقني؟) في أنقى الملايات، وعلى
العشب الأكثر اخضراراً،⁽¹⁾ وفي جذوع شجر البتوأ رأيتها تحيا،
وفي الغمام الذي له من الجمال
والبياض ما يجعل ليدا⁽²⁾ تقول بأن ابنتها يضمحل جمالها
كما تضمحل نجمة حين تبزغ الشمس.

3. أسئلة

لئن لم يكن حباً فماذا عساه أن يكون هذا الذي أشعر به؟
بالله أخبروني، لئن كان حباً فأي صنف من أصناف الحب هو؟
ولئن كان جيداً فلماذا يقتلني بمرارته؟
ولئن كان سيئاً، فلماذا، إذن أشعر بعذوبة عذابه؟
وإذا ما كنت أحرق يارادتي، فلهم أبكي وأعول؟
وإذا كان احتراقي ضد إرادتي، فما جدوى النواح؟
آه، أيها ألموت الحي، أيها الألم المبهج
أنني لك أن تحكمني دون أن أوفق؟
ولئن كنت موافقاً، فلماذا، إذن، أتشكى على هذا النحو؟
ها أنا إذا في البحر بين رياح متصارعة، وزورقى المهى بغير سكان.

(1) لابن الفارض قصيدة جيمية تتطوّي على معنى شبّيه بهذا المعنى.

(2) ليدا هي إحدى عشيقات زوس، أما ابنتهما فهي هلين الطروادية التي كانت سبب حرب طروادة.

حال من الحكمة، ولهذا فإنني عرضة للخطأ إلى الحد الذي يجعلني
أنا نفسي لا أعرف ما أريد.
وأنني أحترق في الشتاء، وأرتجف في الصيف.

4. صورة وكلمات

حيثما أدرت عيني المجهدين....
كما لو أنني أريد أن أريحهما من شوقهما اللانهائي، فإنني أجده شخصاً
ما يرسم صورة سيدة، وكأنه يريد لعواطفي أن تظل يانعة وخضراً.
ويبدو أنها تنفس بأسى لطيف،
ويحنان عميق من شأنه أن يعتصر الأفئدة النبيلة،
وفي أذني بمنأى عن البصر،
يبدو لي أنني أسمع كلامها وتأوهاتها المقدسة.
الحب والحقيقة كانوا معني حينما تحدثت عن الأناقات التي لا تضاهى في
هذا العالم، والتي ليس ثمة حتى الآن ما يواجهها تحت النجوم.
ومثل هذه الكلمات العذبة المخلصة لم تسمع من قبل،
ولم تشاهد الشمس دموعاً جميلة إلى هذا الحد تنبثق من مثل هذه
العيون الخلابة.

5. الألم العذب

أما وقد سكتت السماوات والأرض والرياح،
واعتنقل النوم الطيور والوحوش الشرسة،
وراح الليل يسوق عربته الكوكبية في الأعلى،
وفي فراشه الثقيل هجع البحر دون أمواج،
مع ذلك فإنني ما زلت يقطاناً.
وأحترق وأفك وأبكي.
وأما هي، ذلك الألم العذب الذي يدمريني،

فإنها دوماً هناك أمام عيني.
أنا في حالة حرب، إني جريح.
والتفكير هو مجمل العون الذي أذال.
وهكذا، فإنه من نافورة واحدة صافية حية يتذوق الحلو وأملر كلها في
حياتي.

وبما أن مقاساتي لا نهاية لها على المدى المنظور،
فإنني أموت ألف مرة يومياً ثم أولد من جديد،
ولكنني أكون ما زلت ذاتياً عن الصحة الحقيقية.

6 . مرثاة

واحزناء! ذلك الوجه الوسيم، وتلك النظرة اللطيفة،
واحزناء! تلك الطريقة في المشي المتعالية،
والخالية من المهموم.
وآه على حديثها العذب الذي من شأنه أن
يزري بالعقل الممجبة
ويجعل الخسيس المنشأ ينتصب ويصير من ذوي الشهامة.
واأسفاه على تلك البسمة التي أطلقت السهم الذي يعني موتي، وهو
الخير الوحيد الذي لي فيه رجاء.
أيتها الروح الملكية الجديرة بأن تحكم امبراطورية،
لو أنها لم تولد في هذا الزمن الحديث.
يجب على أن أحترق الآن من أجلك،
 وأن أتنفس من خلالك،
لأنني لك وحدك، وما خوذ بك،
وما من مصير آخر يملك أن يحرمني من هذا.
لقد سخنتني بالأمل وبالرغبة
عندما رأيتكم آخر مرة،
أنت يا مسرتي الحياة.
ولقد بددت الريح جميع كلماتك.

7 . شجرة الغار

ثمة شيء تجاوز الشرق والذكي الرائحة،
تجاوزه من حيث اللون ومن حيث الأريح،
كما تجاوز الزهور والفواكه والأعشاب التي اشتهر بها الغرب لندرتها
وتميزها.

إنه نبات الغار الأجمل، أو الشجرة
التي يعيش فيها كل جمال،
وتنتظر جميع الفضائل الغيرى،
ويجلس في ظلها بطهارة
مولاي النبيل وسيدي السامة.
لقد صنعت عشاً لجميع أفكارى الصادقة
في تلك الشجرة الثرية، ومع أنه
عش في الجلد والنار،
يتجمد ويحترق معاً، فقد كنت سعيداً حقاً.
مناقبها الكاملة كانت قد ملأت العالم،
حينما استدعاه الله إليه
ليزين بما سماءه،
فهي جديرة بأن تكون في حضرته وحده.

8 . العينان الكليلتان

ثمة حيوانات لعيونها من القوة
ما يجعلها لا تخاف ضوء الشمس.
ولكن ثمة حيوانات أخرى لا تخامر قبل
أن تكون في الضوء الساطع.
وهنالك حيوانات أخرى، طافحة
بالرغبة المجنونة،

تعوص في النار لستمتع بوجهها
ولتصطدم ياحدى القوى التي تحرقها.
وأسفاه، يلوح لي أنني من هذه الفصيلة.
تعوزني القوة للتحديق امباشر بالضياء
الذي تشعه هذه السيدة،
ويغزواني الإحساس لحماية نفسي
في الظلال وال ساعات المتأخرة.
ولذلك، ومع ضعفي ومقلتي الدامعتين،
فإن مصيري يقودني للبحث عنها ومشاهدتها،
مشوقاً إلى الشيء الذي أعلم أنه يستهلكني.

٩ . شيخوخة

لئن كانت حياتي تملك أن تصمد أمام هذا العذاب أمر،
وتتجاوز المحن طويلاً، يا سيدتي، لأنى
سنواتك الأخيرة وهي تظلم،
 وأنى الضوء وقد انطفأ في عينيك الجميلتين،
ورأسك ذا الشعر الذهبي وقد استحال إلى اللون الفضي،
وأكليلك ملقة جانباً مع ثيابك الخضراء،
ووجهك وقد جف ببطء ذلك اللون
الذي يجعلني أتردد ثم أنوح،
عندئذ قد يمنعني الحب الشجاعة في الوقت المناسب لاتحدث أخيراً
عن مقاساتي العظيمة،
ولاخبرك عن سنواتها وأيامها وساعاتها.
ولئن كان الزمان مناؤاً لرغباتي الحلوة،
فإنه، على الأقل، لن يحرم الامي من أن تناول إسعافاً صغيراً من
أوهاتي المتأخرة.

10 - أنا عبء على نفسي

في زمن أزهارها الجميل،
عندما يكون الحب جديراً بأن يمارس سطوه العظمى،
تركث ثوبها الأرضي في التراب،
ولستأذنت وغادرت هالة حياتي،
وتصعدت إلى السماء لتعيش عارية وجميلة،
ومن هناك راحت تحكمني وتستنزف قواي.
آه! لماذا لا أملك أن أتحرر من الأشياء الفانيه،
وأعيش أيامى الأخيرة، وأبتدئ الحياة التي سوف تأتى.
وبذلك فإن روحي تستطيع أن تلحق بها حرمة
وخفيفة ومسروقة مثل أفكارى الناهضة،
ودعني أضع خلفي جميع هذه الآلام القديمة؟
وهذا التلاؤ كله ليس سوى خسران مميت
من شأنه أن يجعلنى عبئاً على نفسي بالضبط
لكم هو جيد لو أننى مت قبل ثلاث سنوات من هذا اليوم الراهن. ■

باقٌ منَ الشّعر الأُطاني

ت. د. شاكر مطلق

الشمس تغرب⁽¹⁾

فريدریش نیتشه

(1800 - 1844)

لن يطول ظمآنك بعد
أيتها القلب المحتراق!
ثمة وعد في الهواء،
من أفواه مجهمولة
تأتي (إلي) البرودة الكبرى ...
شمسي وقفْت فوقِي، حارّة، في الظّهيرَة،
أحبّي قدومك
أيتها الريح المفاجئة،
يا أشباحَ بعد الظّهر الباردَة!

الرّيح تخرج وتعود.
ألا يرمضني الليل بنظره
شزراءً ومغوية؟
كن قوياً، يا قلبي الشجاع!
لا تسأل، لماذا؟ ...

(1) هو المقطع الأول من القصيدة ومن مجموعة «أدواحات ديونيسوس» من العام 1888 م.

المُرِيجُ في هذا العالم

فريدریش هولندرلین
(1843 - 1770)

تمتَّعتْ بامْرِيجٍ في هذا العالمِ...
ساعاتُ الشَّبابِ، من زمانِ، من زمانِ
اندَّاھَتْ عَنِي،
نِيسانُ، أيَّارُ، تموئِيزُ
صارَتْ في البعِيدِ،
لَمْ أَعْدُ شَيْئاً، وَلَا أَحْيَا بِرَغْبَةٍ بَعْدَ .



جواب الشاعر التَّمِيل

الشاعر الألماني لسيينغ
(1781 - 1729)

لَعْبَتْ، مُؤْخِراً، دُورَ قاضِي الْأَخْلَاقِ،
بِالْتَّاكِيدِ (هِيَ) لَعْبَةٌ صَعْبَةٌ،
تَكَلَّمَتْ (فِيهَا) إِلَى شَاعِرِ تَمِيلٍ،
تَوَقَّفَ! إِنَّكَ تَشْرَبُ الْكَثِيرَ.

جاھزاً للسَّقوطِ تحتَ الطَّاولةِ
قالَ (لِي)، إِنَّكَ لَسْتَ ذَكِيًّا،
يُمْكِنُ لِلمرءِ بِالْتَّاكِيدِ شُرُبَ الْكَثِيرِ،
لَكِنَّهُ لَا يُشْرَبُ أَبْدًا بِمَا فِيهِ الْكَفَايَةُ .



ماذا يعنيك ذلك؟

الشاعر الألماني
فرانتس ف. غاودي⁽¹⁾

أحبك من كل قلبي
قولي، ماذا يعنيك ذلك؟
عندما أتبعك صامتاً،
ولو من بعيد،
عندما لا أستطيع أن استعمل عيني
(أجل) حبي،
(أجل) نجم حياتي، ماذا يعنيك ذلك؟

أحبك بألم
قولي، ماذا يعنيك ذلك؟
أنت تبرئين نفسك من الذنب
عندما أعااني،
أنت تحلين حتى رصد حب عاثر،
أنت تُطلقينني،
ولكن عندما لا أستوعب هذا،
ماذا يعنيك ذلك؟
أحب من دون جدوى،
قولي، ماذا يعنيك ذلك؟
ليس الأمل وليس العزاء
(هو) ما أرغب (به).
بحنان تذرين على الرجل الغريب،
إني أرى ذلك بوضوح،
فإن افترست نفسك صامتاً،
ماذا يعنيك ذلك؟ ...

(1) ولد الشاعر والكاتب الرومنسي «Franz Freiherr von» - بتاريخ 19/4/1800 في مدينة فرانكفورت على نهر الأودر، وليس على نهر الماين، حيث ولد الشاعر غونه، وتوفي في برلين بتاريخ 5/2/1840.

عيون في المدينة الكبرى

الشاعر الألماني
كورت تو خولسكي «
(1935 – 1890)

عندما تذهب إلى العمل
باكراً في الصباح،
عندما تقف في محطة القطارات
مع همومك،
عندما ترىك المدينة
في القموع البشري
ملايين الوجوه
ملساء كالأسفلت،
عيينين غريبتين،
نظرة قصيرة (عابرة)،
حاجبين، حدقتين، جفنين،
... ماذا كان هذا؟
ربما كان حظ حياتك.
عبر، تبعثر، ولن يعود.

تمشي طوال حياتك
فوق آلاف الشوارع،
ترى في دربك
أولئك الذين نسوك.
عين ترف،
الروح تطن،
لقد وجدت
لثوان فقط
عيينين غريبتين،
نظرة قصيرة (عابرة)،
الحاجبين، الحدقتين، الجفنين،
ماذا كان هذا؟

لا أحد يبعد الزمن
(الذي) عبر، تبعثر ولن يعود.

عليك، في دريك
أن تجول ألمدن،
(أن) ترى لفترة نبضة واحدة (فقط)
الآخر الغريب.

(الذي) يمكن أن يكون عدواً،
أن يكون صديقاً...
أن يكون - في النضال - رفيقاً.
ينظر صوبك ويمضي...

عينان غريبتان
نظرة قصيرة (عابرة)

حاجبان، حدقات، جفنان،
ماذا كان هذا؟
قطعة من البشرية الكبرى
عبرت، تبعثرت ولن تعود.

معلومات عن الشاعر :

ولد الشاعر «كورت توخلوتسكي» بتاريخ 9/1/1980 لأب تاجر في برلين. درس هناك وفي جامعة «جينيف - سويسرا» القانون. وتخرج في عام 1914 من جامعة (بينا) الألمانية. تمرّن لفترة قصيرة في العمل المصرفي. كان الشاعر من أهم نقاد المجتمع الألماني في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين. نشر أعماله المختلفة تحت أسماء كثيرة مستعارة وعمل في بعض المسارح وبخاصة «مسرح العالم» أيضاً مع حامل جائزة نوبل لاحقاً (كارل فون أوسيتسكي - Carl v.Ossietzky) الذي قضى نحبه في معسكرات الاعتقال النازية فيما بعد، وكان هذا المسرح عدوانياً وجماهيرياً فترة جمهورية (فايمار - Weimar) وأوضاعها القلقة والغوضوية أيضاً. منذ العام 1924 عاش الشاعر غالباً في الخارج ولم يعد إلى ألمانيا إلا لفترات متقطعة قصيرة. استقر منذ العام 1920 في «السويد». بعد وصول «النازية» هتلر إلى الحكم عام 1933 منع النازيون «مسرح العالم» وأحرقوا كتب الشاعر كما فعلوا مع غيره من الأدباء والرسامين ... الخ وأسقطوا عنه الجنسية الألمانية. في 21/12/1935 وبعد مرض مرضي والعديد من العمليات الجراحية، غادر الحياة طوعاً (اتحر) في مدينة «هيندس - Hinds» في السويد .

سامِ حین

للمؤلف

کلابوند (1890-1928) Klabund (1890-1928)

سامحيني
لقد فعلتُ
ما لا يليقُ
أخذتُ يدكَ
(ضممتُ)
الليلةُ الجمِّ
والنجمُ الذِّي
ئمَّ عطرُ شِـ
الذِي لَا اسـ
اعذرُيني .

تعريف بالشاعر:

ولد كلاوبوند أو (الفرد هِنْشِكِه) بتاريخ 1890/11/4 لأب صيدلاني. أصيب بالسل في سن مبكرة ولم يشف منه تماماً، على الرغم من العلاج في مصحات عديدة في إيطاليا وسويسرا. نال الشهادة الثانوية عام 1911 درس - فيما درس - الكيمياء - الصيدلة - الفلسفة - علم اللغة والأدب، غير أنه لم يكمل دراسته إلى النهاية في أي منها.

عام 1919 وبسبب انضمامه إلى جماعة «باراتاكوس» الثورية في «مونينغ» اتهم بالخيانة العظمى وياهانة القيسير وسجن حتى عام 1921. ألف العديد من الأغاني والأشيد المعروفة. عام 1925 تزوج مرة أخرى من ممثلة شهيرة وعمل على إصدارحكاية الصينية الخرافية الموسومة بـ«دائرة الطباشير» للمسرح والتي لاقت رواجاً كبيراً إبان جمهورية «فايمار». وكانت القاعدة التي انطلقت منها الشاعر والمسرحي الشهير «بريتولد بريشت» في عمله الموسوم «دائرة الطباشير القوقازية».

توفي عام 1928 في «دافوس - سويسرا» بمرضه العضال (السل).

وردة الليل

للشاعر الألماني: يوسف فون أينشتدروف

Joseph von Eichendorff

(1857-1788)

الليل يشبه البحر الماء
لذة وألم وشكوى الحب
أتى هكذا مشوشة
مع ضربات الأمواج اللطيفة

رغبات تشبه الغيم
ثبور خلال فضاءات ساكنة،
من يستطيع التعرف
في الريح الدافئة،
إن كانت تلك أفكاراً أم حلاماً؟

أغلق الآن القلب والغم،
الذين يلحان في شكوى النجوم
(ويرغم ذلك) تظل في قراره القلب
ضربات الأمواج اللطيفة.



المتعرّف والمُتعرّف إليه

ويرنر شيرينغر⁽¹⁾

هما، في الحقيقة، الشيء نفسه
أنت تكون ما تعرّفته
تبقي ما تعرّفته
و لهذا امتهن إلىه، لا يمكن أن يعود
مرة أخرى، ليكون مجمولاً .
أنقذ الطريق، وانسَ أهدافَ طريقكَ
ابداً الطريقَ، ولا تسأل نفسكَ
إلى أين يقودكَ
ماذا يعطيكَ
كنْ واثقاً، في نهاية الطريقِ
ستكون شخصاً مغايراً
مغايراً وليس جواً .

يبدأ الطريقُ
إذا تعرّفتَ مرّةً
تعرّفتَ حقاً
أنَّ الحياةَ ليستْ حدثاً عارضاً
(عندما) سوفَ تكونَ حراً .

عندما يتامّل الإنسانُ لأولٍ مرّة، العالمَ
يتامّله بوعيٍ تامٍ
ينظرُ إليه، للمرّة الأولى
فعلاً ينظرُ إليه،
في هذه اللحظةِ
سيُخلقُ العالمُ (الجديدُ)

(1) للمزيد عن الشاعر انظر كتابنا: (كل شيء الآن كل شيء) الشاعر الألماني ويرنر شيرينغر (ترجمة) - وزارة الثقافة - دمشق 2006.

كما يشكل الفحّار الإناء
من حلقات طينية.
هكذا تُشكّل تجاريّ الحياة الإنسان .
أبحث عن الحياة في الموت
عن الموت في الحياة.
أن نعرف، نحن البشر، الموت
ولا نرحب أن نعرف عنه شيئاً
هو مدمّر لنا .

الفهمُ الحقيقيُّ يكمنُ
في تاليف ذاتك مع غير المطلوفِ
وفي عدمِ التاليفِ مع المطلوفِ .
موتٌ موتٌ
هو الحياة المعيشة بالكاملِ
موتُ الخوفِ
هو الحياة المعيشة بالكاملِ
قيامةُ السعادةِ
هي الحياة المعيشة بالكاملِ .

ما الذي يجعل الزَّمنَ أبداً ؟
ما الذي يجعل المكانَ المقدَّسَ مكاناً مقدَّساً ؟
ما الذي يجعل اللقاءَ حيّاً ؟
ما الذي يجعل الوردةَ جميلةً ؟
ما الذي يجعلنا خاشعين (أمام) زهرة اللُّؤلؤ ؟
ما الذي يجعل المغاربة وسطاً للحياة ؟.



مختارات من قصائد مجموعة «الفاصل الشعري المرح» لغوطه

رقم (1) :

في شهر أيار، رائع الجمال،
حيث تتفتق كلُّ البراعم
عندها، في قلبي ،
تفتح الحبُّ

في شهر أيار، رائع الجمال ،
عندما تغنى كلُّ الطيور
اعترفت لها
بأشواقِي ورغباتِي

رقم (2) :

من دموعي انبثقَ
الكثيرُ من الورود
وصارت آهاتي
جوقةً من طائر العندليب

وإذا كنت تحبينني، يا صغيرتي !
أهدي إليك كلَّ (هذه) الورود
وأمام ناذتك سوف يصدحُ
نشيدُ العندليب .

رقم (3) :

عندما أنظر في عينيكِ
يتلاشى عذابي وألامي

ولكن عندما أقبل شغرك
أصبح، تماماً، معافي

三

عندما أتَكُّ على صدري
تعترفيني لذة سماوية
ولكن عندما تقولين، أحبك
يستلزمني البكاء بمداراة

رقم (4):

أَسْنَدِيْ خَدَّكِ عَلَىْ خَدَّيْ
لِتَسْلِيْ الدَّمْوَعَ مَعَاً
وَعَلَىْ قَلْبِيْ اضْغَطَيْ قَلْبَكَ بِقُوَّةٍ
لِتَنْبِيْضِ الْمَهْبَبِ مَعَاً

وَعِنْدَمَا، فِي الْلَّهُبِ الْعَظِيمِ، يَنْصَبُ
الْتَّيَارُ مِنْ دَمَوْعَنَا
وَعِنْدَمَا يَحِيطُكَ ذَرَاعِيَّ بِقُوَّةِ
أَمْوَاتِ مِنْ أَشْوَاقِ الْحَبِّ.

رقم (5):

أريدُ أن أخطّسَ روحي
في كُلِّ شِئْ الزَّنبقةِ
وعلَى الزَّنبقةِ أَنْ تُنفَحَ بِنَغْمٍ
نشيداً عن حبيبتي

شاعر ألمانيا العظيم «يوهان فولفغانغ فون غوته»

الأفضل (لَكَ)

ي. ف. فون غوته

(1832/3/22 – 1749/8/28)

عندما (تشعر) بالضجيج
في رأسِكَ وقلبكَ،
ما الذي تبتغيه أَفْضَلَ مِنْ ذَلِكَ! .
منْ لَمْ يَعُدْ يَحْبُّ وَيُجَنَّ،
فليدعْ نفْسَهُ ثُقَبَرًا! ■

أقْسِمُ أَنْتَ كَانَ حُبّاً

لـ الروسي، بولات أكودجافا

ت. د. ثائر زين الدين

«مختارات من شعر الشاعر الروسي: بولات أكودجافا»

«إن موضعة قصائدي المُغناة هي - الحب؛ منذ زمنٍ طويلاً - تقريراً - لم يغنو عنّي عن الحب»، وظلّت المرأة في الآن نفسه وبالنسبة للكثيرين كائنًا يبعث على الشك. وأنا انطلاقاً من احتجاجي على المرأة والنفاق قررت أن أغنى المرأة كائنًا مقدساً، وأن أركع أمامها على ركبتي. عليَّ أن أعترف أن السخرية هذه المرّة قد خذلتني، فإذا ما أحستُ بشيء منها؛ فإنما هي سخرية من نفسي كمؤلف لهنِ النصوص - الأغانيات، التي تعكس عجز الرجل، وحظه العاثر».

بولات أكودجافا

لا تحني رأسك

لا تحني رأسك
من النكبات، والحظ العاثر
أمي، أيتها الحمامـة البيضاء
إن صباحاً جديداً ينذر بالشروع.
سيغسل كلّ شيء حتى الذقاء
ويعيد ترتيب الأمور من جديد،
فترحل الوحدة
ويعود الحب.

وحلوة، كمنحلة في منتصف النهار
كأصواتٍ قادمة من الطفولة
تصبح يدالث.. أغذنيائث
وعيناكِ الخالدان

عندما تكونين قريبة جداً..

...عندما تكونين قريبة جداً
لا أجدُ نفسي إلا متجمماً إليكِ
تحوّل الرقة إلى اندفاع وهجوم
فتذوّم في شرابيني الماءة
وكاندفاص سرية، أو كتببة من الجنود
تنسكب في روحِي صاحبة،
ثم تسقط رايئها الزرقاء
فوق كتفيكِ.

أتعلمين (أوليا)، في هذا الشارع
حيث تتجمّد البيوت القديمة
جمعت الشّعراء المبارزات،
وجنّ الطّلاب!
وتستمّر حركة الحياة

على امتداد هذا الشارع. ويتبع القرن صاحبة
الأوراق تواصيل سقوطها اللوليبي في الهواء،
وكعب أحذية النساء قرعها على الإسفلت.
ولأجلِ كرم يدكِ امبسوطة
شيء ما يضيء لي في نهاية الطريق!
وينضج في صدري شعور غريب
يضيق عنده الصدر.

وأخيراً ظهر في البيت

إلى أوليا

وأخيراً ظهر في البيت!

حيث حلمت، مئة عام، أن تراه فيه
والي حيث ظل مئة عام يستعجل القدوم
هكذا هي أرادت، هكذا أراد.

أقسم أنه كان حبّاً!

فتأمل - ذلك كان صنيعها
لكن لو أذلت دعوتَ ربَّ نفْسَهُ إلَيْكَ
أتظنُ أن شيئاً ما في الحُبِّ
يمكن أن يُفْهَم؟!

وقرَعَ مطرَّ متاخرٌ زجاج النافذة،
وظلت صامتة، وظلَّ صامتاً،
ئمَّة استدار لكي يغادر،
ولم ترم نفسها على صدرها.

أقسم أنه كان حبّاً!

فتأمل - ذلك كان صنيعها
لكن لو أذلت دعوتَ ربَّ نفْسَهُ إلَيْكَ
أتظنُ أن شيئاً ما في الحُبِّ
يمكن أن يُفْهَم؟!

هذه المرأة

هذه امرأة أراها فـي عـقل لـسانـي
ولـذلك - لـو تـعلـم! - لـا أحـدقـ فـيـها
آخـ، لـا أـصـدقـ طـائـرـ الـوقـواقـ،
وـلـا زـهـرـ الـأـقـحـوانـ،
وـالـىـ الـفـجـرـ لـاـ أـذـهـبـ.

وـبـيرـرـونـ، «ـلـاـ تـعـشـقـ اـمـرـأـةـ كـهـذـيـ!ـ»
وـيـهـمـهـمـونـ، «ـسـتـعـيـشـ حـتـىـ الـفـجـرـ!ـ»
آخـ... وـيـبـصـرـونـ، وـيـشـعـوذـونـ، وـيـزـمـجـرونـ..
أـمـاـ هـيـ فـتـنـابـ حـيـاتـهـاـ فـيـ حـيـنـاـ!

النساء الحريريات

وعند امساء، حين تحلق فوق رأسك
طيور الكراكي مبحوحة النداء
تلتم مجموعة النساء الحريريات
وكلهن رغبة في إلقاء الستار عليك!
صامتات، متحفظات لفعل أي شيء
يذرعن امكان، ناثرات جمالهن!
أيتها الحريريات... ماذا يحدث لكن؟!
هل أصابكن الجنون - إنها واحدة منكن!!
هناك خلف منعطف «ماليا برونا»،
حيث النافذة المشرعة إلى الجنوب
تجدن من يقدّم لأجل حاجبيها الخائفين
عشرة أزواج من الحواجب الصارمة
أولئك الذين أحبّوها
ربطهم القدر بما إلى الأبد
وما عادت البواسق
تطارد الحمامات الزرقاء.
أما أنا فليس لي أن أتحرّر من إساري
هكذا قدر لي، وهكذا أعيش
إنما أنا ذلك الكيميائي، وأنت مسألتي الأبدية
مسألتي التي لا حل لها.

أغنية عن البالون الأزرق

الطفلة تبكي، البالون يطير!
يهذّونها، والبالون يطير.
الفتاة تبكي، ما من عريس حتى الآن.
يهذّونها، والبالون يطير.
امرأة تبكي، الزوج هجرني إلى سوالي.
يهذّونها، والبالون يطير.
تبكي العجوز، لم أعش إلا قليلاً
يعود البالون، أمّا لونه فأزرق!

هكذا تحبني إلى أوليا باتراكوفا

عينانِ كقبةٍ سماءُ خريفيةٌ
سماءٌ لا نازٌ فيها،
تنوءُ وتضغطُ علىَيَنِي -
هكذا هي تحبني.
وداعاً. نفترق. ارحميني ولا تنتظري!
ويتضحُ يوماً بعد يوم
أنَّ الصدر قاحلٌ
وليس أمامي سوى الظلم
هكذا هي تحبني
آه، لو أتنني أستطيعُ أنْ أمضي في طريري
حافظاً كرامتي بصمتٍ
ولكنني كجندِي قدِيمٍ
أقفُ باستعدادٍ في الصف.
هكذا هي تحبني!!

شبحان

وسطَ ضبابٍ مأْلُوفٍ
نبحثُ ياصرارِ عنِ شَخْصٍ ما
ولكننا نميّزُ بكلِّ وضوحٍ
شبحين مشهورين،
أوه (دونا آنا)، دونا آنا
يا للغرابة، إننا لا نلتقي!
أوه (دوليسينا)، دوليسينا
أنتِ الأعراف بدونِ كخوتٍ.
كم من النساءِ الشهيرات،
الخالدات، اللواتي يلفهنَ المجد.
ولكننا وسطهنَ جمِيعاً
نزلفتُ إلى شبحينِ مشهورين،

أوه (أوفيليا)، أوه (نيمفا)
اذكريني في صلاتك.
أوه (مرغريتا)، مرغريتا،
هنا أموت عند قدميك.

أغنية عن النحلة الموسكوفية

احتاج أن أصلّي لأحد ما.
تصوروا لو أن نملة بسيطة
أرادت فجأة أن تستلقي
في القرية.
وأن تؤمن بجمالها الساحر!
لهجر المدود النملة حينها
وتراى كل شيء لها مملاً
ولصنعت لنفسها إلها⁽¹⁾
على هيئتها وروحها
وفي اليوم السابع
في لحظة ما
يزغ الإله من الأصوات الليلية
دون آية رابية سماوية..
وبمعطفٍ خفيف على كتفيه..
نسيت النملة كل شيء - السرور والعذاب
وفتحت أبواب مسكنها على مصراعيها
و قبلت يديه الجافتين
وحذاءه القديم.
اهتزت ظلالهما فوق العتبة،
ودار حديث هادئ بينهما
كانا جمiliين حكيمين كالآلهة،
وحزينين كسكان الأرض

(1) فضلت هنا أن أستخدم اللفظ المذكر، بينما استخدم الشاعر في الأصل كلمة «إلهة»، لمؤنة، رغبة مني في الإبقاء على قطبي الأنوثة والذكر موجودين في القصيدة وذلك لأن لفظ «نملة» في الروسية يأتي مذكرًا، بينما هو في العربية مؤنث.

وأيضاً رومانس⁽¹⁾

مطبوعة في روحي
صورة امرأة رائعة.

عيناها تحلمان بأيامٍ أخرى،
هناك كل شيء جيد، ولا أحد سوانا،
وما من خوف يهيمن على الأعوام،
وقد سامح واحدنا الآخر، منذ أمد طويل.
وهناك لأجلها

تعزف أجمل الفرق في مدحهما،
الموسيقيون يقفون في بذاتهم الرسمية،
ومع كل معزوفة جديدة
تناسب الألحان الشافية!

بينما يكسر قائد الفرقة عصاً في يديه.
أنا لا أدع دمعة متسرعة عبثية
تسيء إلى قدربي

لكنني إنماأشعر بالحسنة عندما أفكّر،
من نكون نحن - أيها السادة -

بالمقارنة مع تلك السيدة الرائعة
بل ماذا تكون حيائنا ونساؤنا؟!
ولعلها اليوم - كما كانت من قبل -

تميل إلى،
فترضى السماء عنها، لأجل ذلك.
لا بد أنها - بالطبع - تكتب لي
لكن.. سعاة البريد قد شاخوا
وتبدل العناوين
منذ زمن طويل

(1) لكلمة رومانس ظلال كثيرة، لهذا فضلت إيقاعها دون ترجمة؛ فهي قد تعني: قصة حب، أو ذلك النوع من القناء القديم الرومنسي الذي تدور موضوعاته حول الحب والحنين والشوق وما إلى ذلك.

أغنية عن إلهة كومسمولية

وأحدق في الصورة،
جديلتان، نظرة حادة،
جاكيت صبياني
وأصدقاء يقفون حولها.
خلف النافذة يتتابع المطر تقر الأشياء،
في فناء المنزل برد ورطوبة.
ويحكم العادة تتلمسُ أصابعها الرقيقة
بيت امسدّس.

قريباً ستغادر المنزل،
قريباً ستندلع المعارك في الجوار،
مع أن الإلهة الكومسمولية...

آخ، يا إخواني، فالحدث ذو شجون!
هناك عند المنعطف، قرب دكان الحلوى القديم
حيث ينثر الصيف غباره،

تمشي الكومسمولية
مرتدية قميصاً صيفياً أزرق.

لكنها الآن بلا جديلتها،
لقد تركتهما في صالون الحلاقة
 واستبدلتهما بخصلة شقراء
 تتمايل فوق صدعيها.

ولم يعد للإلهة من أثر
 فقط أصوات الانفجارات تلف المكان!
 أمّا الإلهة الكومسمولية...

■ آخ، يا إخواني، فالحدث ذو شجون!

قصائد من مارسيل بيالو

ت. سهيل أبو فخر

مارسيل بياشو Marcel Béalu أديب فرنسي معاصر كتب في الشعر والمسرح والرواية والنقد الأدبي. يمتاز شعره ونثره بعفوية يفتقر إليها الكثير من الكتاب المعاصرين، ونلمح لديه ربطاً عجياً للعناصر التي تثير الدهشة فربما مع عناصر الحياة اليومية، كما يمتاز شعره الغزلي بعواطف جياشة جعلت "بير شاليه" يقول عنه إنه "من أتباع الرومانسيين الألمان، ييد أن الذي ينقصه عنهم والذي يجعل شعره أغنى منهم في الوقت نفسه هو غياب اليأس والقنوط عن شعره...، وقد ترجمت هذه القصائد عن الديوان الذي يتضمن أعماله الشعرية بين عامي 1960-1980.

Marcel Béalu, Poèmes 1960-1980, le pont traverse, 1981.

الوردة ذات المائة وجه

إنني لأشكر ملائكة السماء
وشياطين الأرض
لأنها وهبتنى حبك
الذى أنقذنى وأداننى

إن مائة وجه تحيط بي
تشع فرحا
ليس لها سوى نظرٌ واحدة
هي نظرٌ أبدا
أعدو بين هذا الجمع

نحو الذراعينِ امبوسطتينِ نحوِي
اللتينِ تحملانِ الضحكةَ نفسها
واللتينِ تحملانِ املاوهبةَ نفسها

ظهرَ حبليٌّ مثلَ نبتةِ وزالٍ مهتزَّةٍ
في ندى نيسانِ
والبيومَ أصبحَ
قلباً ذهبياً يحاصره اللهب

غالباً ما رأيتك

غالباً ما رأيتكِ تذامينِ
في فتوتكِ امتفتحةَ الحنونِ
مثلِ نارِ عذبةٍ كامنةٍ
تحضنُ لهيبها
بالقربِ مني

عندما تتآلقيَنِ متسلليةَ على جنبيِّ
مثلِ حزمةٍ من ضوءِ الفجرِ
كم يرتجفُ قلبيُّ خوفاً
من أن ينفجرَ فرحاً

لطاماً امترجَ لهايثِ بلهايثِ
أنَّ تلتفَ رقبتِكِ اممشوقةَ حولِ عنقِيِّ
مثلماً يلتَفُ النباتُ امتسلاً
حولِ الجذعِ امتعضِّنِ
واثقاً وأمناً

لم أعدْ أعتقدْ باملوتِ القادِمِ
وكلُّ ما قيلَ عنِ الزمِنِ والعمرِ
لم يعد بالنسبةِ إلىِ حزناً
بل تشجيعاً لأحبَّكِ أكثر

إذا ما بقيتِ

إذا ما بقيتِ وحيدةً وعاريةً
نائمةً على الرملة
فسوف تأتي طيور بيضٌ كبيرةً
لتتنفر الفراولة البرية
من على نهديك الصغارين

في السماء غيومٌ سودٌ
والصيف يرحلُ
دون أن يعود
لتحابب كل يومٍ بقوّةٍ
فلن نموتَ من غير أن نعيش

يا طفلي الأشد بساطةً من حبةٍ حنطةٍ
حيثما تخبتين
سأتي لأبحث عنكِ
ولأذر فرحي
في آخر أضواء المساء

أيتها الطفلة

أيتها الطفلة الغيورةُ التي تترددُ
على عنبة تحولاتها
يا شريكِي الظريفة
في السرير والجريمة
إن تمتماتي حول جسدكِ
شبيهةً بذئفاتِ المساء
على سطح الماء الحية

أيتها الفتاة

أيتها الفتاة ذات اليدين النشيطتين
كمياء النبع
إن جسدك الذي يفوح برائحة الزيني
يبدو هشاً وحنوناً
ورغم ذلك أنت من حجر

لست وحيداً

لست وحيداً
فنحن معاً
لم تعودي وحيدة
فالليل قد يجمعنا

نحن الاثنين أنا وأنت
بلا خجل ولا خوفٍ
يوحدنا الحبُّ
فوق القوانين

سندھب مطمئنينِ
يداً بيد
بعيداً جداً
عن طرقِ من يسامون

نقش

الرجلُ والمرأةُ
على الأرضِ متهدانِ جسداً
ثمة روحَا
يصبحانِ في الليلةِ النجماءِ
صخرةً واحدةً
■ صرخةً واحدةً

قصائد

من إفريقيا

ت. ممدوح فاخوري

معرفة!

لإفريقي أوكتن سودي كولبيالي

بوركينا فاسو

أبتابه

هل لك أن تقول لي
 لماذا الأطفال هنا من غير مأوى، وأنا أسكن في
 قصر منيف؟

وهل لك أن تقول لي
 من أين يأتي المجانين والشحاذون، والعاطلون من العمل؟
 وهل لك أن تقول لي
 لماذا هناك فقراء، وهناك أغنياء؟

وهل لك أن تقول لي
 لماذا ولدت في المزارع الريفية
 وأن تقول لي

كيف هي مزارع الريف
 وكيف هي إفريقية؟!
 نعم!

أريد أن أعرف
 أريد أن أعرف كل شيء
 لأنني ذاهب إلى المدرسة

إخاء

أوكستن سودي كوليبالي

قالوا لي
إن هناك فتياتٍ بيضاءً كالحليب
وأنا أحبَّ الحليب!
وقالوا لي إن هناك فتياتٍ صُغراً كالنيري⁽¹⁾
وأنا أحبَّ «النيري»
وقالوا لي إن هناك فتياتٍ حمراً «كامنجة»
وأنا أحبَّ «امنجة»
ولكن، كم يتأخر شروق الشمس على ليل حلمي.

●●

إنني أرى، في مهدي، فتياتٍ بيضاءً وصُفراً وحمراً وسوداً
كلُّهنْ جميلاتٌ كجمال أممـاتهنـ الـلاتـي يـمـلـآنـ اـلـعـمـورـةـ.
جميلاتٌ لطيفاتٌ معـيـ فيـ مـهـدـيـ
وأمـمـاتـنـاـ مـتـشـابـكـاتـ الأـيـديـ
يرـقـصـنـ حـوـلـنـاـ
ويـعـلـمـنـاـ غـنـاءـ نـشـيدـ الأرضـ.

تحية للفالاح

للكونغولي ميشيل مالونغ

لك علىَّ حقُّ الإكبار، أيُّها الفلاح
فأنت، بحمدِ ذراعيكِ، توفرُ لي الغذاءِ،
بحمدِ ذراعيكِ تُخرجُ من الأرضِ
الغلالَ التي تعودُ بالنفعِ سُواه على القويِّ أو الضعيفِ المقهورِ.
أليست شبهاً بالنخلةِ التي لا تُحسُّ بالكلالِ،
والتي تُنْتَجُ الرَّبُّ النَّادرُ من أزهارِ الحقولِ
وتُصنَعُ العسلُ لتشفي مِنَ الغليلِ؟!

(1) النيري (leréré): فاكهة يستخدم بذارها لصنع شراب في إفريقيا.

وأنت، في الغالب، لا محراًث لديك لفلاحة الأرض
وليس لديك سماد لإحياء الحقل
ليس لديك إلا ذراعاك ومجرفتك ومنجلك
ولكـنـكـ، بما أوتـيـتـ من حـيـوـيـةـ وأـمـلـ بـعـيدـ،
أمـكـنـكـ أن توـقـرـ الغـذـاءـ لأـهـلـ اـمـدـنـ...
لكـ عـلـيـ حـقـ الإـكـبـارـ، أـيـهاـ الفـلاحـ
وـحـينـ تـرـسـلـ الشـمـسـ أـشـعـتهاـ،
فـإـنـ ظـهـرـكـ العـارـيـ الذـيـ تـلـفـحـهـ الشـمـسـ يـمـضـيـ فـيـ حـرـاثـةـ الـأـرـضـ
وـحـينـ يـلـقـيـ اـمـطـرـ بـوـابـلـهـ، فـجـاءـهـ، عـلـىـ الـأـرـضـ
يـحـيـقـ بـكـ الـبـلـلـ أـيـضاـ حـتـىـ الـأـعـماـقـ..

ولكذلك، بما أُوتِيتَ من حِيَوَيَةٍ وأَمْلَ بَعِيدٍ،
لَا تَهِنْ، وَتَمْضِي فِي تَوْفِيرِ الْغَذَاءِ مِنْ يَقْطَنُونَ فِي الْمَدِنِ...

الإنسان الذي يشبهك

للمزيد من المعلومات

اليوم أقرع بابك
أهْزُ أوتار قلبك
أرجو سريراً مريحاً
أقضى فيه بعض ليلي
ونار دفء لعلّي
بها يرد جناني
برداً يهز كيانني
افتتحه.. لا تطردني
أعين أخاك فإني
أخوك من عهد آدم

افتتح، ولا تطردني

افتح، ولا تسألني
أنت إفريقي؟
أم أنت أمريكي؟
أم أنت أوريبي؟
ولا تسلّنِي فإني
أخوك من عهد آدم

● ● ●

ويا أخي لا تسلّنِي
لمن كان أنفي أطول؟
ولم فمي هو مُثقل؟
ولون جلدي أسود؟
وشعر رأسي مجعد؟
ولا تسلّنِي، فإني
أخوك من عهد آدم

● ● ●

وما أنا بالأسود
ولا أنا بالاحمر
وما أنا بالأصفر
وما أنا بالأبيض
وأنا إنسان
فافتح.... أنا إنسان

● ● ●

لا تغلقَنَّ جنائكْ
ولا تهُنَّ إخوائكْ
فافتح ليَ الْيَوْمَ بَابَكْ
وافتتح لقلبيِ قلبَكْ
 فإني إنسان
إنسانُ كُلِّ زمان
أخوك... ليس الشبيهة
على الشبيه يتبه.. ■

جـ-القصة

- | | | | |
|--------------------|------------------------------|-------------------|---|
| ت. نوفل نيف | للروسي فلاديمير نبووكف | عودة تشورب | ◎ |
| ت. نبيل المجلبي | للياباني ريونوسوكه أكوتاغawa | في غيمة «راشومون» | ◎ |
| ت. د. ندى حسون | لبليراني جلال آل أحمد | أثر القدم | ◎ |
| ت. محمد شريف الطرح | للأمريكية كورتنى متروك | للقدر طريقته | ◎ |



عودَةُ تَشُورْب

قصَّةُ فَلَادِيمِيرْ ثُوبُوكْفَ

ت. نوبل نِيَوْف

خرج الزوجان كيلر من المسرح في وقت متأخر. ففي هذه المدينة الألمانية الهدئة، حيث الهواء أريد بعض الشيء، وانعكاس الكنيسة تهدهده رقرقة خفيفة في عرض النهر منذ ثمانية قرون، كانوا يعزفون فاغنر بفتور وذوق، ويُسِّعون الناس بالموسيقى حتى التخمة. نقل كيلر زوجته من المسرح إلى حانة صغيرة، أنيقة، اشتهرت بنبيذها الأبيض، ولم تنطلق بهما السيارة المضاءة من الداخل بسناجة إلا في الساعة الثانية ليلًا، مسرعة عبر الشوارع المميتة إلى البوابة الحديدية لدارهما المتوسطة الحال. كان كيلر، الألماني العجوز، الربعة، القوي البنية، الشديد الشبه بالرئيس كروغر، أول من نزل إلى الرصيف الذي كانت تتململ عليه تحت ضوء رمادي من مصباح ظلال أوراق الشجر. وغمر الضوء هنيهةً صدر كيلر المنعش وحبات الخرز على ثوب زوجته التي مدت ساقها السميكة وهبطت بدورها من السيارة. استقبلتهما الخادمة في مدخل البيت راكضة، وأخبرتهما بهمس خائف عن زيارة تشورب. فارتعد وجه فرفارا كليمفنا كيلر، وكان مايزال نضريراً، واحمرراً من الاضطراب:

ـ قال لك إنها مريضة؟

ردت الخادمة بمزيد من الهمس. ومسد كيلر شعره القنفذى الأشيب بكفة اللحيمة، فيما تجهم تجهم المسنين وجهه الكبير القردي قليلاً، المتطاول الشفة العليا والعميق التجاعيد. ـ ولكنني لا أستطيع الانتظار إلى الغد. فلنذهب إلى هناك الآن حالاً، ـ غمغمت فرفارا كليمفنا وهي تهز رأسها، ودارت في مكانها بثقلٍ ثلُم طرف منديلها الذي كانت تغطّي به باروكتها الشقراء. ـ يا إلهي!.. ليس عبثاً أن انقطعت الرسائل منذ قرابة شهر.

- عدل كيلر قبته الطي بدفعه من قبضته، ونطق بلسانه الروسي الفصيح، الحلقي قليلاً:
 - لقد فقد هذا الإنسان عقله. فكيف يجرؤ، إن كانت مريضة، على أن يأتي بها ثانية إلى
 هذا الفندق الشائن...

ولكنهما، بالطبع، كانا على خطأ إذ ظنَا أن ابنتهما مريضة. فقد قال تشورب للخادمة ذلك لسبب بسيط هو أن ذلك كان أهون ما يمكن النطق به. أما الحقيقة فهي أن تشورب عاد من سفره وحيداً، ولم يفطن إلا الآن إلى أنه سيكون مضطراً في جميع الأحوال لأن يوضح لهما كيف توفيت زوجته، ولماذا لم يكتب شيئاً. فقد كان ذلك كله صعباً للغاية. إذ كيف له أن يوضح أنه كان يرغب في أن يستأثر وحده بهذا المصاب فلا يلوثه بأي شيء خارجي ولا يتقاسم مع أحد؟ فقد خيل إليه أن موتها حدثت بالغ الندرة، لم يسمع بمثله تقريباً، ولا يمكن لشيء أن يفوق بنقائه هذا الموت بالضبط، الموت الناجم عن ضربة تيار كهربائي، يتالق حين يطير نحو الزجاج بنور هو الأصفى والأشد سطوعاً.

ومنذ ذلك الحين، عندما كانت تضحك، في ذلك النهار الريعي على الطريق الأبيض الواقع على بعد عشرة كيلو مترات من مدينة نيس، ولمست سلكاً مُكهرباً على عمود أسقطته العاصفة، خمد العالم برمتها على الفور بالنسبة إلى تشورب، وابتعد، بل وحتى جسمها الميت الذي حمله على يديه إلى أقرب قرية تبدى له شيئاً غريباً ولا حاجة له. وفي نيس، حيث كان ينبغي أن توارى التراب، عشاً راح قيس بروتسانتي مسلولاً كرية يحاول الحصول منه على تفاصيل، فما زاد على أن افتر ثغره عن بسمة ذابلة، وجلس طول النهار على الشاطئ المحصب يقلب الحصى الملؤن بين كفيه، ثم فجأة ودون انتظار لمراسيم الدفن قفل عائداً إلى ألمانيا مروراً بجميع الأماكن التي زارها معاً خلال رحلة الزواج. فلم يعرفا في سويسرا إلا الفنادق التي أمضيا فيها الشتاء، فقد كانت أشجار التفاح هناك تكمل إزهارها الآن. ولكن، بالمقابل، لم يكن يعيق ذكرياته الربيع البارد قليلاً في شفارتسفالد التي مرأها في الخريف. وحاول، كما فعل على الشاطئ الجنوبي، أن يعشر على تلك الحصاة الكروية السوداء الوحيدة ذات الحزام الأبيض الدائري التي أرثه إيّاها قبيل آخر نزهة لهما، تماماً كما كان يبحث في الطريق عن كل ما أثار إعجابها من منظر صخرة غريب، ومنزل صغير مغطى بحراشف رمادية فضية اللون، وشجرة شوح سوداء، وجسر صغير فوق تيار مائي أبيض، وما لعله كان نذير شؤم تمثل في عرش عنكبوت ترامي شعاعاً بين أسلاك التلغراف المرصّعة بخرز الضباب. لقد كانت ترافقه، فتخطر سريعاً فرداً جزمتها الضئيلة العالية، ولا تكفي يداها عن الحركة، تارة تقطفان ورقة عن

شجيرة، وتارةً تمددان عَرَضاً جداراً صخريّاً، يداها الرشيقاتان الضاحكتان اللتان لم تعرفا الهدوء. كان يرى وجهها الصغير المغطى بنمش داكن، وعينيها الواسعتين الكاكيتي الخضراء، بلون شظايا زجاج غسلتها الأمواج. فقد خُلِّيَ إِلَيْهِ أَنَّهُ لَوْ جَمِعَ كُلَّ التُّرَهَاتِ الَّتِي لَاحْظَاهَا معاً، ولو نفخَ الْحَيَاةَ فِي ذَلِكَ الْمَاضِيِ الْقَرِيبِ، لَتَخَلَّدَتْ صُورَتُهَا وَنَابَتْ عَنْهَا إِلَى الأَبْدِ. وَلَكِنَّ الْلَّيَالِي وَحْدَهَا كَانَتْ لَا تَطَاق... فَجَأَةً كَانَ حَضُورُهَا الْوَهْمِيُّ فِي الْلَّيَالِي يَغْدُو مَرْعِبًا، حَتَّى إِنَّهُ لَمْ يَغْفُلْ تقريرياً فِي غَضُونِ هَذِهِ الْأَسْبَاعِ الْثَّلَاثَةِ مِنْ رَحْلَتِهِ، وَهَا قَدْ وَصَلَ إِلَيْهِ، تَعِيَا حَتَّى الشَّمَالَةِ تَمَامًا، إِلَى هَذِهِ الْمَدِينَةِ الْهَادِئَةِ الَّتِي تَعْرَفُ فِيهَا إِلَيْهَا وَاقْتَرَنَ بِهَا، إِلَى مَحَطةِ الْقَطَارَاتِ الَّتِي انطَلَقَا مِنْهَا إِيَّاهُ الْخَرِيفِ الْمُنْصَرِمِ.

كانت الساعية تدنو من الثامنة مساءً. وكان برج الكنيسة وراء البيوت يرتسם أسوداً جلياً على صفة المساء الذهبية. وكان الحوذيون المترهلون هم أنفسهم يقفون مصطفين في الساحة أمام المحطة. وبائع العجائد نفسه يرفع عقيرته ينادي بصوت مساميّ أصمّ، والكلب الأسود، ذو العينين اللامباليتين، ذاته يرفع قائمته الأمامية الناحلة قريباً من لوحة الإعلانات باتجاه الأحرف الحمراء تماماً في ملصق «بارسيفال».

كان لدى تشوب حقيقة يُدِّي وصندولٌ كبيرٌ أصفر. فانطلق عبر المدينة في عربة خيل. كان الحوذى يُلوّح بالزمام بكسل وهو يسند الصندوق بإحدى يديه. وتذكر تشوب أن تلك التي لم يُسمِّها يوماً باسمها كانت تحب ركوب عربات الخيل.

كان ثمة في الزقاق الواقع وراء زاوية دار أوبرا المدينة فندق قديم ثلاثي الطوابق، سيءُ السمعة، يؤجر غرفاً سواء لأسبوع أو لساعة، أسود اللون، متصدع الطلاء، ستائره رقيقة مهلهلة وراء زجاج وسخ، وباب مدخله حقير ولم يُقفل بمفتاح قط. تقدم خادم شاحب وقع يتبعه تشوب عبر ممرٍ متعرجاً ينضح برائحة الرطوبة والقرنيط، وعندما دلف تشوب في أعقابه إلى الغرفة، استدلّ حالاً من المستحمة الزهرية في الإطار النحبي فوق السرير أنها الغرفة نفسها التي أمضى فيها أول ليلة مع زوجته. تبدى لها مضحكاً وقتنذ كل شيء: الرجل البدين الذي كان دون جاكتة ويتقيأ في الممر، وكونهما لسبِ ما قد اختارا هذا الفندق التافه، وعثورهما في طاس الحمام على شعرة شقراء بدعة، ولكن أكثر ما أضحكها هو كيفية هروبهما من البيت. فما إن عادوا من الكنيسة إلى البيت حتى أسرعت راكضة إلى غرفتها لتغيّر ثيابها، فيما كان الضيوف يتجمعون في الأسفل استعداداً للعشاء. كان كيلر يرتدي معطف (فراك) من القماش الجيد، تعلو وجهه القردي بسمةٍ وهو يربت على كتف هذا تارةً وعلى كتف ذاك طوراً ويقدم لهم الأنفاس بنفسه. أما فرفارا كليمفنا

فكانت تمضي بالأصدقاء المقربين أزواجاً لترיהם غرفة النوم المخصصة للعرисين وهي تهمس بابتهاج وتشير إلى لحافٍ من الريش هائل الحجم، وإلى أزهار برقال، وزوجين من الأذنية الليلية الجديدة، أحدهما كبير ذو مربعات، والآخر صغير ذو شرائط صغيرة، وقد وضعوا متباورين على بساط كتب عليه بخطٍ قوطى: «نحن معاً حتى القبر». ثم تقدم الجميع من الطاولات حين اتفق تشورب وزوجته في طرفة عين على الهرب من الباب الخلفي، ولم يعودا إلى البيت إلا في صباح اليوم التالي، لاصطحاب أغراضهما قبل نصف ساعة من انطلاق القطار السريع. ظلت فرقاراً كليمفنا تنشج طوال الليل؛ أما زوجها الذي كان تشورب ذاك الأديب المهاجر الفقير في نظره شخصاً مريضاً على الدوام، فكان يلعن اختيار ابنته وما أنفقه على الخمر والشرطة التي لم تستطع فعل شيء... ثم ذهب العجوز، بعد أن سافر العريسان، ليり الفندق الواقع في زقاق خلف دار أوبرا المدينة، فغدا هنا المبني الأسود الحسیر النظر يبدو له منذ ذلك الحين شيئاً دمياً مثل ذكرى الجريمة.

وبينما كانوا يدخلون الصندوق وقف تشورب متجمداً ينظر إلى الصورة ذات الألوان الزهرية النافرة، حتى إذا ما انغلق الباب انحنى فوق الصندوق وفتحه فخشخش في زاويته، تحت قطعةٍ مثنيةٍ من ورق قاعه، فأرْ وترافق. استدار تشورب على عقبيه برعدة سريعة. كان المصباح الكهربائي العاري معلقاً بسلكٍ يتسلل من السقف ويهتزُّ ببطءٍ شديد. وكان ظلُّ السلك ينوس بعرضِ السرير الأخضر متكسرًا على حافته. لقد نام يومها على هذا السرير بالذات. كانت زوجته تتنفس بقدْرٍ كبيرٍ من الرتابة للأطفال. وفي تلك الليلة اكتفى منها بقلة رقيقة، ولا شيء آخر.

تراکض الفأر ثانية. ثمة أصوات صغيرة أرعب من قصف المدافع. فابتعد تشورب عن الصندوق وتمشى في الغرفة مرةً ومرتين. واصطدمت فراشة بالمصباح بصوتٍ رنان، ففتح الباب بقوَّةٍ وخرج.

أحس بشدة التعب وهو يهبط درجات السلالم، ولما أصبح في النزق دار رأسه من زرقة الليل العكرة في أيار. فانعطف نحو المنتزه الظليل وأسرع الخطأ مروراً بالساحة والفارس الحجري والغيوم السوداء لبستان المدينة. كانت أشجار الكستناء تزهر الآن، فيما كان الوقت خريفاً حينذاك. فقد تمشيا طويلاً عشيَّة العرس.

ما كان أطيب رائحة الأوراق النازلة التي تنطفى الممشى ينبغث منها عبقٌ ترابيٌّ، ندىٌ، مشوبٌ بشذا البنفسج... كانت السماء في تلك الأيام المكفرة البدعة كايزة البياض، والأغصان تعكس في نقرة ماء صغيرة وسط الشارع الأسود شبيهة بصورةٍ فوتوغرافية لم

تُغسل جيداً. وكانت الأشجار بين الدور الرمادية المتباينة جامدةً دون حراكٍ، تكسوها صُفرةً رقيقة، فيما شُجيرة قِيقَبْ تذبل أمام بيتها، وأوراقها بلون العنبر الشفاف. ووراء حديد الشبّاك كانت توّمض جنونُ أشجارِ حَوْرَ - يغلُّ بعضها لبلابٌ كثيف، فحکى لها أنه لا يوجد في روسيا لبلابٌ على الحور، وقالت له إن آثار الحمرة في أوراقه الصغيرة تشبه بقع صدأً رقيق على ثيابٍ بيضاء مكوية. وكانت تنتصب على امتداد الرصيف أشجار بلوط وكستناه؛ وينمو على قشرة جنونها السوداء عشبٌ مخمرٌ دقيقٌ أخضر؛ فيما تسقط بين العجين والجين ورقة وتطير بخطٍّ مائل عبر الشارع مثل قصاصة ورق للتغليف. فكانت تحاول التقاطها، وهي طائرة، بوساطة فأس وجذتها بالقرب من كومة قرميد زهري اللون هناك حيث كانوا يصلحون الشارع. وكان على مقربيه من المكان يتضاعف من مدخنة مقطورة للعمال خيطٌ دخانٌ أزرق راح ينحني ويذوب بين الأشجار، فيما شرع حجار، كان يستريح، ينظر ويده في خصريه إلى هذه السيدة الخفيفة مثل الورقة الكالية، وهي ترقص بالفأس في يدها المرفوعة. كانت تقفز وتضحك. فخُيلَ لتشورب، وهو يخطو في أعقابها محني الظهر قليلاً، أنَّ السعادة نفسها تفوح بشذىٌ شبيهٌ تماماً بهذا الشذى الذي تفوح به الأوراق النابلة.

وها هو الآن يتعرّف بصعوبة إلى هذا الشارع المثقل ببهاء أشجار الكستناء الليلي. كان مصباح الشارع مضاءً أمامه، وغضن ينحني فوق الزجاج تشبّعت نهايات بعض أوراقه بالنور، فغدت شفافة تماماً. ولما دنا تشورب انطلق عليه ظلُّ البوابة شبّاكاً حديدياً يتكسر عبر الرصيف وطوقَ رجلية. وبرزت خلف سوره، وراء صفحة الحصى الضبابية، واجهةً بيت يعرفه. كان ثمة نافذة واحدة مفتوحة ومضاءة. وكانت الخادمة في هذه الثغرة الكهرمانية تفرش شرشفاً زاهي الألوان بحركة واسعة. فنادها تشورب بصوت عالٍ وجيز. واستند بإحدى يديه على البوابة فكان إحساسه النديُّ يملمس الحديد تحت كفه هو الأشد حدة من جميع الذكريات.

خرجت الخادمة إليه تعلو. كان أول ما أذهلها، كما روت لفرفارا كليمفنا، هو أن تشورب ظلَّ يقف على الرصيف صامتاً، رغم أنها فتحت البوابة حالاً. «لقد كان دون قبعة، - قالت - ومصباح الشارع يسقط على جبينه، وكان جبينه مبللاً بالعرق، والتتصق شعره بجبينه. قلت له إن السادة في المسرح وسألته لماذا هو وحيد. كانت عيناه تبعثان بريقاً مرعباً للغاية، وبداً كمن لم يحلق لحيته منذ أمد طويل. قال بهدوء: «أخبرهم أنها مريضة».

فسألته: «وأين نزلتم؟». قال: «في المكان نفسه». ثم: «لا قيمة لهذا. سأجيء في الصباح».
اقترحت عليه أن ينتظر فلم يجب بشيء، وأدار ظهره ومضى».

هكذا كان تشورب يعود بذكرياته إلى منابعها نفسها. كان ذلك إغواء معتنباً وحلواً يلدنو الآن من نهايته. وقد بقي عليه أن يمضي ليلة واحدة لا غير في غرفة زواجهما الأولى تلك، ليكون غداً قد تخطي هذا الإغواء واكتملت صورتها.

وفيمما هو يسير عائداً إلى الفندق عبر المنتزه الذي كان فيه هيئات ضبابية تجلس على جميع المقاعد في الظلمة الزرقاء، أدرك فجأة أنه، رغم التعب، لن يغفو وحيداً في تلك الغرفة ذات المصباح الكهربائي العاري والزوايا الهاامة. ولما وصل إلى الساحة وتسكع في الشارع الرئيسي، كان قد عرف ما عليه الآن أن يفعل. إلا أنه أطاف البحث: فالمدينة هادئة، عفيفة - وذلك الزقاق السري الذي يباع فيه الهوى كان معروفاً لدى تشورب. وبعد ساعة كاملة من الطواف عديم العيلة الذي أشعره بنار في كعبيه وطنين في أذنيه دخل إلى ذلك الزقاق مصادفة، وسرعان ما اقترب من امرأة نادته.

- لليلة - قال تشورب من خلال أسنانه.

أمالت المرأة رأسها إلى الجانب وهزت حقيبتها وأجبت:

- خمس وعشرون.

أومأ بالقبول. ولم ينظر تشورب إليها إلا مصادفة وبعد وقت طويل، فلاحظ أنها ليست سيئة المظهر، وإن كانت مستنزفة للغاية، وأن شعرها أشقر ومقصوص.

لقد ترددت مراراً على هذا الفندق الذي نزل فيه تشورب؛ إذ غمز لها بمودة ذلك الخادم الشاحب المدبب الأنف الذي هبط السلم ركضاً. كانت تسمع من وراء أحد الأبواب، وهم يسيرون في الممر، زقزقة سرير ثقيلة ورتيبة كما لو أن أحداً ينشر خشبة. ثم ترافقها، بعد بضعة أبواب، صوت شاكٍ مثيلٍ من غرفة أخرى، فالتفتت المرأة بدلع بارد إلى تشورب حين مرّوا أمامها.

دخلها غرفته صامتاً، وراح في الحال، وهو يستشعر سلفاً للنّة عميقة بطعم النوم، يحرّر ياقته من الزرّ خطباً. اقتربت المرأة منه تماماً وسألته مبتسمة:

- وماذا عن الهدية الصغيرة؟

ألقى تشورب عليها نظرة ناعسة وشاردة، وأدرك بصعوبة ما ترمي إليه.
تناولت النقود فأودعتها حقيبتها بعناية وأطلقت تنہلّه خفيفة، ثم دنت منه ثانية وهزت شعرها:

- أخلع ثيابي؟

- نعم، استلقي. - تتمت تشورب - في الصباح سأمنحك المزيد.

طفقت تفك أزرار كنزتها على عجل، وهي لا تكفي تنظر طوال الوقت وربما إلى تشورب بشيء من الاستغراب لتجهيمه الشارد. ولما تخفف من ثيابه بسرعة ففوضى استلقى في السرير وأدار وجهه للجدار.

«العل في هذا الرجل لوثة»، - دار في خلد المرأة على نحو غامض. فطوت كنزتها على مهل ووضعتها على الكرسي. كان تشورب يغط في نوم عميق.

تمشت المرأة في الغرفة، ولما رأت أن غطاء الصندوق الموجود بالقرب من النافذة مفتوح قليلاً أقعدت ونظرت تحته. وفيما هي تغمز وتسحب يدها العارية بحذر تلمست ثوباً نسائياً وجورياً وقطعاً من الحرير موضوعة كيما اتفق وتفوح منها رائحة زكية، فأحسست بالأسى.

استقامت وهي تثاءب وحكت وركها، وكما كانت - عارية إلا من جوريها، - دنت من النافذة وأزاحت الستارة. كان ببابا النافذة وراء الستارة مفتوحين، وفي هوة الشارع المحملي ظهر دار الأوبرا وكتفُ أورفيوس الحجري البارزة في زرقة الليل، وعدد من الأضواء في الواجهة الضبابية المنداحة وربما في العتمة. وهناك، بعيداً، فوق طبقات شبه دائرة من درجات مضاءة كانت تعج منبعثة من فتحة ساطعة في الأبواب ظلال ضئيلة قائمة، وتنزلق نحو الدرجات سيارات تتلاعب بأضوائها وتتألق بسطوحها الملساء. ولم تطفى المرأة النور ل تستلقي في السرير إلى جانب تشورب إلا بعد أن تفرقت السيارات وخبت الأضواء.

وفكرت وهي في رحلتها إلى النوم، بأنها ترددت على هذه الغرفة ذاتها مرتين. وتذكرت هذه اللوحة الزهرية على الجدار.

لم تكن قد أغفت أكثر من ساعة حين أيقظها عويلٌ غريب مريع. فقد صرخ تشورب عندما استيقظ في عز الليل، وانقلب على جنبه فرأى زوجته مستلقية بالقرب منه. صرخ بربع ومن أعماق جوفه. فقفز نازلاً من السرير طيف امرأة أبيض. ولما أشعلت النور، وهي ترتجف كلها كان تشورب جالساً بين شراشف متداخلة يدير ظهره إلى الجدار، وتظهر من بين أصابعه المتشنج إحدى عينيه وهي تُتقد ببريق مجنون. ثم كشف وجهه ببطء، وبيطء عرف المرأة. كانت تتمم مرعوبة وترتد قميصها على عجل.

تنفس تشورب الصُّعداء وأدرك أن الإغواء قد انتهى. فانتقل إلى التخت، ونظر إلى المرأة بابتسامة لا مبالغة، وهو يطوق ساقيه الشعراوين بيديه. زادت هذه الابتسامة من خوفها فاستدارت عنه وأسرعت تبكل آخر زرٍ، ثم عقدت رباط حذائهما وطفقت ترتدي قبعتها.

وفي هذه اللحظة تعالت في الممر أصوات خطوات.

- ولكن مع سيدة... - كان صوت الخادم يردد باسم.

فالحَّ الصوت الحلقِي المغناطِي:

- أقول لك إنها ابنتي.

توقفت الخطوات عند الباب. ثم تعالى القرع.

وعندئذ خطفت المرأة حقيبتها عن الطاولة وفتحت الباب بقوة. كان يقف أمامها سيد عجوز ذاهل يعتمر قبعة إسطوانية داكنة وعلى صدر قميصه الأبيض لولوة، وسيدة تستطلع الموقف من وراء كتفه، سمينة شابتْ بكاءً، يغطي شعرها منديل شفاف، وكان الخادم الصغير الشاحب خلفهما يشربُ على رؤوس أصابع قدميه، ويطرف بعينيه داعيَّا المرأة بحركة من يده للخروج. فهمتِ المرأة إشارته فقفزت إلى الممر من أمام العجوز الذي استمر غارقاً في حيرته، فاستدار برأسه نحوها، ثم تخطى العتبة بصحبة السيدة. انغلق الباب. وظلَّ الخادم والمرأة في الممر فتبادلا النظارات خائفين، ثم انحنى يتضمان. غير أن الصمت كان يخيّم على الغرفة. وبذا مستحيلًا أن يكون هناك ثلاثة أشخاص وراء الباب.

فلم يتراهم أي صوت من هناك.

- إنهم صامتون. - همس الخادم وأدنى إصبعه من شفتيه.

فلاديمير نبووكف (1899 - 1977)

كاتب روسي تخرج في جامعة كمبردج (1922) وعاش في أوروبا، ثم انتقل عام 1940 إلى أمريكا. ترجمت «دار الآداب» روايته «الوليتا» (نخبة من الأساندنة؟)، وترجم خيري حماد روايته «الإنسان الضائع»، وقصصه «الحب الأول» (بيروت، دون تاريخ)، وترجم يوسف حلاق روايته «الدفاع لوجين» (دمشق، وزارة الثقافة 1999)، فضلاً عن قصص متفرقة نشرها مתרגمون آخرون في دوريات عربية مختلفة. ■

في غية «النومون»

قصة الكاتب الياباني

ريونوسوكه أكوتاغawa

ت. نبيل المجلبي

ولد ريونوسوكه أكوتاغاوا سنة 1892 ومات منتحرًا سنة 1927. عاش في طوكيو، وهناك لازم الجامعه، وفيما بعد اشتغل بالتعليم، ثم عمل صحفيًا. كانت من بين مطبوعاته الأولى ترجمات لكتاب غربيين، وعلى وجه الخصوص شعر وليم بترل يتس ونشر أناتول فرانس.

ثمة صفة مميزة لكل عمله - الذي يتضمن نحو مائة قصة قصيرة والكثير من الكتابة العرضية - هي نشره الدقيق، البعيد عما هو شخصي، والمضبوط «في غية»، بشهادتها المتعارضة، يبرز سؤال ما هو حقيقي وما هو خيالي، ما هو ذاتي وما هو موضوعي، تلك الجدلية التي تلائم تماماً شخصية أكوتاغاوا المعذبة ورؤيتها المتقلبة للواقع.

شهادة حطاب تم استجوابه من قبل مفوض رفيع في الشرطة

أجل، يا سيدي. أنا، بالتأكيد منِّي وجد الجثة. ذهبتُ هذا الصباح، كالمعتاد، لأقطع حصتي من شجرات الأرز، فوجدت الجثة في غية في حفرة في الجبال. الموقع بالضبط؟ حوالي 150 متراً عن طريق محطة ياماشينا. إنها غية أشجار خيزران وأرز إلى جانب الطريق.

كانت الجثة ملقاة على قفاهما وهي ترتدي ثوب كيمونو حريريًا مائلاً إلى الزرقة وغطاء رأس مجعد من طراز كيوتو. احترقت الصدر ضربة سيف وحيدة. كانت أوراق الخيزران العريضة المتتساقطة حولها ملطخة بزهارات بلون الدم. لا، لم يكن الدم يتدفق. أعتقد، أن الجرح قد جفَّ. كانت ذبابة خيل هناك أيضًا، متشبثة بقوه، لا تقاد تلاحظ خطواتي.

تسألني إذا كنت قد رأيت سيفاً أو أيَّ شيء كهذا؟

لا، لا شيء، يا سيدي. وجدت فقط حبلًا عند جذر شجرة أرز في الجوار. ... حسناً، بالإضافة إلى الجبل، وجدت مشطاً. ذاك كل شيء. من الواضح أنه خاض معركةً من أجله قبل أن يقتل، لأن العشب وأوراق الخيزران المتتساقطة كانت قد دبست في كل الجوار.

«أكان ثمة حصان في الجوار؟»

لا، يا سيدي. كان صعباً بما فيه الكفاية على الإنسان أن يدخل، ناهيك عن حصان.

شهادة راهب بوذي جوال استجوب من قبل مفوض رفيع في الشرطة

الوقت؟ بالتأكيد، كان ذلك في حدود ظهر الأمس، يا سيدي. كان الرجل المنكود الحظ على الطريق من سيكي ياما إلى ياماشينا. كان ماشياً نحو سيكي ياما مع امرأة ترافقه على صهوة حصان، علمت فيما بعد أنها زوجته. كان يحجب وجهها عن النظر وشاح يتدلّى من رأسها. كان كل ما رأيته لون ملابسها، بذلة ليلكية اللون. حصانها كميت، له عرف دقيق. طول السيدة؟ أوه، حوالي أربعة أقدام وخمسة إنشات. بما أنني راهب بوذي، لم ألق بالاً لتفاصيلها. حسناً، كان الرجل مسلحاً بسيف بالإضافة إلى قوس وسهام. وأتذكر أنه يحمل بضعة وعشرين سهماً في جعبته.

لم أتوقع أبداً أن يلاقني مثل هذا المصير. حقاً إن الحياة البشرية سريعة الزوال مثل ندى الصباح أو لمعان البرق. كلماتي ليست كافية للتعبير عن تعاطفي معه.

شهادة شرطي تم استجوابه من قبل مفوض رفيع في الشرطة

الرجل الذي أقيمت القبض عليه؟ إنه قاطع طريق سيء السمعة يدعى تاجومارو. حين قبضت عليه، كان قد سقط عن حصانه. كان يثن على الجسر عند آواتاغوشى. الوقت؟ في الساعات الأولى للليلة الماضية. من أجل المحضر، يمكنني أن أقول إنني حاولت في أحد الأيام أن أقبض عليه، لكنه لسوء الحظ نجا. كان يلبس ثوب كيمونو حريريًا أزرق داكنًا ويحمل سيفاً كبيراً منبسطاً. وكما ترون، فإن بحوزته قوساً وسهماً في مكان ما. أتقولون بأن هذا القوس وهذه السهام تبدو شبيهة بتلك التي كانت بحوزة الرجل الميت؟ فتاجومارو إذن لا بد أن يكون القاتل. القوس الملفوف بشراطط جلدية، والجعبة المطلية بورنيش اللك الأسود، والسبعة عشر سهماً بريش الصقر - أعتقد أنها كلها كانت بحوزته. أجل، يا سيدي، الحصان، كما تقولون، كميت يعرف دقيق. وراء الجسر الحجري بقليل وجدت الحصان يرعن بجانب

الطريق، ورسنه الطويل يتدلّى. بالتأكيد ثمة شيء من العناية الإلهية في سقوطه عن الحصان.

من بين جميع اللصوص الذين يجوسون في أنحاء كيوتو، فإن تاجومارو هذا قد تسبّب بأشدّ الأسى للنساء في البلدة. في الخريف الماضي قتلت زوجة وفتاة عائدتان إلى الجبل من بندورا حيث معبد توريبيه، للزيارة كما هو مفترض. اشتبه بأن تلك كانت فعلته. إذا كان هذا المجرم قتل الرجل، فإنكم لا تستطيعون أن تقولوا ما الذي يمكن أن يكون قد فعله بزوجة الرجل. ربما يسر جنابكم أن تنظروا في هذه المسألة أيضاً.

شهادة امرأة عجوز استجوبت من قبل مفوض رفيع من الشرطة

أجل، يا سيدي، تلك الجثة هي الرجل الذي تزوج ابنتي. إنه ليس قادماً من كيوتو. كان فارس ساموري في بلدة كوكوفو في مقاطعة واكاسا. اسمه كانازawa وليس تاكيهيكو، وهو في السادسة والعشرين من العمر. كان ذا مزاج لطيف، وأنا واثقة من أنه لم يفعل شيئاً يثير غضب الآخرين.

ابنتي؟ اسمها ماساغو، وسنها تسعه عشر. إنها فتاة مفعمة بالحيوية، ومحبة للهو، لكنني متأكدة من أنها لم تعرف رجلاً سوى تاكيهيكو. لها وجه صغير، بيضوي، أسمرا اللون بشامة عند زاوية عينها اليسرى.

البارحة غادر تاكيهيكو إلى واكاسا مع ابنتي. كم هو حظ عائز أن تمضي الأمور إلى مثل هذه النهاية المؤسفة! ما الذي جرى لابنتي؟ أنا مذعنة للتسليم بفقد صهي، لكن مصير ابنتي يؤرقني حتى المرض. بالله عليكم لا تتركوا حجرأ دون أن تقلبوه لتجدوها. أبغض ذلك اللص تاجومارو، أو أيّاً كان اسمه. ليس صهي وحسب، وإنما ابنتي... (غرقت كلماتها الأخيرة في الدموع).

اعتراف تاجومارو

أنا قتلتها، لكنني لم أقتلها. أين ذهبت؟ لا أدرى. أوه، انتظروا دقيقة. ما من تعذيب يمكن أن يجعلني أعترف بما لا أعرف. أما الأشياء التي أعرفها، فلن أضيّع عليكم بأي شيء منها. بالأمس بعد الظهر بقليل التقيت زوجين. وللتوّ عصفت هبّة ريح، ورفعت وشاحها المتداли، بحيث لمحت وجهها. في الحال حجب ثانية عن مرآي. ربما يكون ذلك أحد الأسباب؛ فقد بدت مثل راهبة بوذية. في تلك اللحظة عزمت على أسرها حتى لو توجب علي قتل زوجها.

لم؟ القتل بالنسبة لي ليس قضية لها عظيم الأثر كما تحسبون. حين تؤسر امرأة، فإن على زوجها أن يقتل على أي حال. في القتل، أستعمل السيف الذي أحمله على جانبي. أنا الوحيد الذي يقتل الناس؟ أنتم لا تستعملون سيفكم. أنتم تقتلون الناس بسلطتكم، وبأموالكم. أحياناً تقتلونهم بندرية العمل لأجل صالحهم. صحيح أنهم لا ينذرون. وأنهم في كامل صحتهم، لكن الأمر سيان، فقد قتلتموهם. إنه لمن الصعوبة بمكان أن نقول من هو الآثم الأكبر، أنتم أم أنا. (ابتسامة ساخرة).

لكنه سيكون أمراً جيداً لو استطعت أن آسر امرأة دون قتل بعلها. لذا، قررت أن آسرها، وأن أحرض على عدم قتله. لكن الأمر مستحيل على طريق محطة ياماشينا. لذا رتبت لاستدراج الزوجين نحو الجبال.

كان الأمر بمنتهى السهولة. صرت رفيق سفرهما، وأخبرتهما بأنه توجد راية قديمة في الجبل هناك، وأنني نبشتها ووجدت كثيراً من المرايا والسيوف. تابعت بأن أخبرتهما بأنني دفت الأغراض في غيضة خلف الجبل، وأنني أرغب في بيعها بسعر منخفض لأي شخص يحرض على امتلاكها. ثم.... إنكم ترون، أليس الطمع فظيعاً؟ كان قد بدأ يقتتنع بحدishi قبل أن يدرك ذلك.. خلال أقل من نصف ساعة كانا يقودان حصانهما باتجاه الجبل معى.

حين وصلنا إلى قريب من الغيضة، أخبرتهما أن الكنوز مدفونة فيها، وطلبت منهما أن يأتيا ويشاهدا. لم يكن لدى الرجل اعتراض - كان الطمع قد أعماه. قالت المرأة إنها ستنتظر فوق حصانها. كان طبيعياً بالنسبة لها أن تقول ذلك، أمام منظر غيضة كثيفة. أصدقكم القول، مضت خطتي كما أردت، لذا دخلت معه إلى الغيضة، وقد خلفناها وحيدة وراءنا.

لم يكن في الغيضة سوى الخيزران لبعض المسافة. على مسافة خمسين ياردة تقريباً إلى الأمام ثمة أجمة مفتوحة نوعاً ما من أشجار الأرز. إنها بقعة مناسبة لغرضي. كذلت عليه كنبة معقولة بأن الكنوز مدفونة تحت شجرات الأرز، شاقاً طريقي عبر الغيضة. حين أخبرته بهذه، شق طريقه بجد نحو شجرة الأرز النحيلة الظاهرة خلال الغيضة. بعد حين خفت كثافة أشجار الخيزران، ووصلنا إلى حيث ظهرت عدة شجرات أرز في صفين. وحالما وصلنا إلى هناك، أمسكت به من الخلف. ولأنه كان سيفاً، مدررياً، فقد كان قوياً تماماً، لكنه أخذ بالمفاجأة، فلم يكن له من معين. بعد وقت قصير قيده إلى جذر شجرة أرز. من أين أتيت بالجبل؟ حمدًا لله، فقد كان معه جبل، بحكم كوني لصاً، فلربما توجب علي أن أسلق جداراً في أية لحظة.

طبعاً كان من السهل منعه من الصراخ بحشو فمه بأوراق الخيزران الساقطة.

حين تخلصت منه، ذهبت إلى امرأته وطلبت منها أن تأتي وتراه، لأنه مرض فجأة كما يبدو. لا حاجة للقول بأن هذه الخطة نجحت أيضاً. دخلت امرأة، نازعة قبعتها القشية، إلى أعماق الغيضة، حيث اقتدتها من يدها. وفي اللحظة التي لمحت فيها زوجها، استلت سيفها الصغير. أنا لم أر في حياتي امرأة بهذا المزاج العنيف. فلو لم أحترس، لتلقيت طعنة في جنبي. راوغت، لكنها تابعت تضرب في اتجاهي. كان من الممكن أن تصيبني بجرح بليغ أو أن تقتلني. لكنني تاجومارو. فقد استطعت أن أُسقط منها سيفها أرضاً دون أن أجرب سيفي.

وأكثر النساء جرأة تصبح لا حول لها ولا قوة حين تكون بلا سلاح. استطاعت على الأقل أن أشبع رغبتي فيها دون أن أسلب زوجها حياته.

أجل.. دون أن أسلبه حياته. لم تكن لدى الرغبة في قتله. وكانت على وشك الفرار من الغيضة، مخلفاً المرأة باكية ورائياً، بينما تشبت بذراعي بجنون. وبشهظايا كلمات، طلبت أن يموت أحدنا أنا أو زوجها. وقالت إنه لأشق عليها من الموت بما لا يقاس أن يعرف عارها رجلان. قالت وهي تلهث إنها تريد أن تكون زوجة من يبقى. عندها تملكتني رغبة عارمة في قتله. (انفعال كثيف).

أن أخبركم بهذه الطريقة، لا شك، سأبدو رجالاً أكثر قسوة منكم. لكنكم لم تروا وجهها. وخصوصاً عينيها المشتعلتين في تلك اللحظة. حالما وقعت عيني على عينها، أردتها أن تكون زوجتي.. ملكت هذه الرغبة الوحيدة عليّ عقلي. ليس الأمر شهوة وحسب، كما يمكن أن تحسبو. في ذلك الحين، لو لم تكن لدى رغبة أخرى سوى الشهوة، لما ترددت في دفعها أرضاً والفار بعيداً، ولما لطخت سيفي بدمه. لكنني في اللحظة التي حدقت بوجهها في الغيضة المظلمة، قررت ألا أغادر المكان دون أن أقتله.

لكنني لم أحب أن ألجأ إلى وسائل غير منصفة لقتله. فككت وثاقه وطلبت منه أن يقارعني بالسيف. (إن الجبل الذي وجد عند جذر شجرة الأرز هو الجبل الذي أُسقطته في ذلك الحين) استل سيفه الغليظ، ثائراً غاضباً. وانقض على بضراوة، بسرعة فكرية، دون أن ينبس بيانت شفة. لا حاجة لأن أخبركم كيف انتهت مبارزتنا. الضربة الثالثة والعشرون... تذكروا هذا من فضلكم. ما زلت متأثراً بهذه الحقيقة. ليس من مخلوق قارعني بالسيف اثنين وعشرين ضربة فقط. (ابتسامة مبتهجة).

حين هوى، التفت إليها، خافضاً سيفي الملطخ بالدم. لكن ما أدهشني كثيراً أنها قد غادرت. تسائلت إلى أين هربت. بحثت عنها في أجمة أشجار الأرز. أصفيت، لكنني لم أسمع سوى أنين قادم من حنجرة الرجل المحتضر.

لعلها هربت خلال الغيضة، طلباً للمعونة، حالما شرعننا نتقارع بالسيوف. حين فكرت بذلك، قررت أنها مسألة حياة أو موت بالنسبة لي، لذا خرجت إلى الطريق الجبلي، وقد سلبته سيفه، وقوسه وسهامه. هناك وجدت حصانها لا يزال يرعى العشب بهدوء. لعلها مضيعة للكلمات أن أخبركم بالتفاصيل اللاحقة، لكنني تخلصت من السيف قبل أن أدخل البلدة. هذه هي كل شهادتي. أعلم أن رأسي سيتعلق بالجنازير في جميع الأحوال، لذا أنزلوا بي أقصى عقوبة. (موقف متعدد).

شهادة امرأة جاءت إلى معبد شيميزو

بعد أن أرغمني ذلك الرجل، ذو الكيمونو الأزرق على الاستسلام له، ضحك ساخراً فيما كان ينظر إلى زوجي المكبل. كم كان زوجي مذعوراً! لكنه كان كلما جاهد ليخلص نفسه، أخذ الحبل في حزّ جسمه أكثر. وعلى الرغم مني ركضت متعرثة نحوه. أو بالأحرى حاولت أن أركض نحوه، لكن الرجل كان يقطعني أرضاً باستمرار. في تلك اللحظة بالذات رأيت ضوءاً لا يوصف في عيني زوجي. شيئاً يفوق الوصف.... عيناه تجعلانني أرتجف حتى الآن. تلك النظرة المباشرة لزوجي، الذي لم يستطع أن ينبع بكلمة، أفضلت لي بكل ما في قلبه. لم يكن البريق الذي في عينيه ضيقاً ولا حزناً. كان نوراً بارداً وحسب، نظرة اشمئاز.

صرخت على الرغم مني، مصعوقة بالنظرة التي في عينيه أكثر مني بكلمة اللص، وسقطت مغشياً على.

صحوت بمرور الوقت، ووجدت أن الرجل الذي يلبس الحرير الأزرق قد رحل. رأيت فقط زوجي ما يزال مكبلًا إلى جذر شجرة أرز. نهضت بصعوبة من فوق أوراق الخيزران، ونظرت في وجهه؛ لكن التعبير الذي في عينيه ظل كما كان من قبل.

في عينيه، كان ثمة كراهية تبدو من وراء الازدراء البارد. عارٌ، وحزن، وغضب.. لا أعرف كيف أعبر عن مشاعري في ذلك الوقت. نهضت إلى زوجي، متربعة على قدمي. قلت له: «تاكيجورو، بما أن الأمور قد وصلت إلى هذا الوضع، فإننا لاستطيع أن أعيش معك. لقد قررت أن أموت».... لكنك يجب أن تموت، أيضاً. لقد شهدت عاري. ولا أستطيع أن أدعك حياً على هذه الحال...».

كان هنا كل ما استطعت قوله. تابع التحديق بي باشمئاز واحتقار. بحثت عن سيفه، وقلبي يتحطم. لا بد أن اللص قد أخذه. لم يكن سيفه ولا قوسه وسهامه في الغيضة.

لكن سيفي الصغير، لحسن الحظ، كان ملقى عند قدميّ. رفعته عالياً، وقلت ثانية، «أعطيك حياتك. وسأتبعك على الفور».

حين سمع هذه الكلمات، حرك شفتيه بصعوبة. وبما أن فمه كان محسوباً بالأوراق، فإن صوته لم يسمع أبداً. لكنني فهمت كلماته بلمحاتة. كانت نظرته التي تحقرني تقول، «اقتليني». وبين الوعي واللاوعي طعنـت بالسيف قلبه خلال الكيمونو الليلكي.

لا بد أنه أغشـي عليـاً ثانية في ذلك الوقت. بمرور الوقت حاولـت أن أـنظـرـ، كان قد لفـظـ للتو آخر أنفـاسـهـ - وهو ما يزال مـكـبـلاـ. شـعـاعـ شـمـسـ آـفـلـةـ تـدـقـ خـلـالـ أـجـمـةـ أـشـجـارـ الأـرـزـ والـخـيـزـرـانـ، وأـضـاءـ وـجـهـ الـبـاهـتـ. حلـلتـ الـحـبـلـ عـنـ جـسـدـ الـمـيـتـ، وأـنـاـ أـزـدـرـ نـحـيـيـ وـ...ـ وماـذاـ حدـثـ بـعـدـ هـذـهـ لاـقـوىـ عـلـىـ إـخـبـارـكـ. عـلـىـ أـيـ حـالـ لمـ تـكـنـ لـدـيـ القـوـةـ لـأـمـوـتـ. طـنـتـ حـنـجـرـتـيـ بـالـسـيـفـ الصـغـيرـ، وأـلـقـيـتـ نـفـسـيـ فـيـ الـبـرـكـةـ عـنـدـ سـفـحـ الـجـبـلـ، وـحاـوـلـتـ قـتـلـ نـفـسـيـ بـطـرـقـ عـدـيدـةـ. لـاـ أـزـالـ حـيـةـ بـلـاـ شـرـفـ، غـيـرـ قـادـرـةـ عـلـىـ وـضـعـ حـدـ لـحـيـاتـيـ. (ابتسامة حـزـينةـ). وـلـأـنـيـ تـافـهـةـ، فـلـاـ بـدـ أـنـبـذـ حـتـىـ مـنـ قـبـلـ كـوـاـنـوـ الرـحـيمـ. قـتـلـتـ زـوـجـيـ. اـغـتـصـبـتـ مـنـ قـبـلـ لـصـ. مـاـذاـ عـسـايـ أـنـ أـفـعـلـ؟ مـاـذاـ عـسـايـ...ـ أـنـاـ...ـ (نـحـيـ عـنـيفـ، بـالـتـدـريـجـ).

قصة القتيل، كما رویت عبر وسيط روحـي

بعد الاعتداء على زوجـيـ، أـخـذـ اللـصـ، الجـالـسـ هـنـاكـ، يـقـولـ لـهـاـ كـلـمـاتـ معـزـيةـ. لـمـ أـسـتـطـعـ الـكـلـامـ، طـبـعاـ. فـقـدـ كـانـ جـسـميـ كـلـهـ مـكـبـلاـ بـقـوـةـ إـلـىـ جـذـرـ شـجـرـةـ أـرـزـ. لـكـنـيـ فـيـ أـثـنـاءـ ذـلـكـ غـمـزـتـهاـ مـرـاتـ عـدـيدـةـ، لـأـقـولـ لـهـاـ «لـاـ تـصـدـقـيـ اللـصـ». أـرـدـتـ أـنـ أـنـقـلـ إـلـيـهـاـ مـثـلـ هـذـاـ المعـنىـ.

لـكـنـ زـوـجـيـ، الجـالـسـ بـيـأسـ عـلـىـ أـورـاقـ الـخـيـزـرـانـ، كـانـتـ تـحدـقـ فـيـ حـضـنـهاـ. كـلـ الـظـواـهرـ، كـانـتـ تـشـيرـ إـلـىـ أـنـهـاـ تـصـفـيـ إـلـىـ كـلـمـاتـهـ. عـلـبـتـنـيـ الغـيـرـةـ. تـابـعـ اللـصـ فـيـ الـوقـتـ ذـاتـهـ حـدـيـثـهـ المـاـكـرـ، مـنـ مـوـضـعـ إـلـىـ آـخـرـ. أـخـيـرـاـ، قـدـمـ اللـصـ عـرـضـهـ الـجـرـيـءـ وـالـوـقـعـ. قـائـلـاـ: (بـمـاـ أـنـ عـفـتـكـ قـدـ لـوـثـتـ)، فـلـنـ تـبـقـيـ عـلـىـ وـفـاقـ مـعـ زـوـجـكـ، فـهـلـاـ صـرـتـ زـوـجـةـ لـيـ؟ـ إـنـ حـبـيـ لـكـ هوـ مـاـ جـعـلـنـيـ أـكـونـ عـنـيفـاـ مـعـكـ)ـ.

وـفـيـمـاـ اللـصـ يـتـكـلـمـ، رـفـعـتـ زـوـجـيـ وـجـهـاـ كـمـاـ لـوـ كـانـ مـنـتـشـيـةـ. لـمـ تـبـدـ جـمـيـلـةـ قـطـ كـمـاـ كـانـتـ فـيـ تـلـكـ الـلـحـظـةـ. مـاـ الـذـيـ قـالـتـهـ زـوـجـيـ الـجـمـيـلـةـ فـيـ مـعـرـضـ الـإـجـابـةـ عـلـيـهـ بـيـنـمـاـ كـنـتـ مـكـبـلاـ هـنـاكـ؟ـ لـقـدـ ضـعـتـ فـيـ الـفـاـصـلـ الزـمـنـيـ، لـكـنـيـ مـاـ إـنـ أـفـكـرـ بـجـوـابـهـ حـتـىـ أـحـتـرـقـ غـضـبـاـ وـغـيـرـةـ. فـقـدـ قـالـتـ،....ـ (إـذـاـ خـلـنـيـ مـعـكـ حـيـثـمـاـ ذـهـبـتـ).

ليس هذا ذنبها الوحيد. لو كان هذا فقط، لما تعنّبت على هذا النحو في الظلام. فحين كانت خارجة من الغيضة كما لو في الحلم، ويدها في يد اللص، شحبت فجأة، وأشارت إلى وأنا مقيد إلى جذر شجرة أرز، وقالت: «اقتلها!» حتى الآن تهدد هذه الكلمات بالقائي منكس الرأس نحو جحيم الظلام الذي لا قعر له. هل خرج مثل هذا الشيء البغيض من فم بشري من قبل؟ هل سبق أن قرعت مثل هذه الكلمات الملعونة أذنًا بشرية، ولو لمرة واحدة؟ ولو لمرة واحدة مثل... (فجأة صرخة ازدراء). عند هذه الكلمات شحب وجه اللص ذاته.

صاحت «اقتلها»، وهي تشتبث بذراعيه. حدق فيها، دون أن يجيب بنعم أو لا.. لكنني لم أكُن أفكِّر بجوابه حتى كانت قد طرحت أرضاً فوق أوراق الخيزران. (صرخة ازدراء مرة ثانية). نظر إلى وقال، وهو يصالب ذراعيه بهدوء، «ماذا ستفعل بها؟ تقتلها أم تنقلها؟ عليك أن تشير برأسك فقط. تقتلها؟» أرَغَب في مسامحة على جريمته بسبب هذه الكلمات فقط.

وفيما أنا متعدد، أطلقت صرخة حادة وركضت نحو أعماق الغيضة. على الفور حاول اللص الإمساك بها، لكنه فشل حتى بالإمساك بكمها.

بعد أن هربت، تناول سيفي، وقوسي وسهامي. وبضربة واحدة قطع واحداً من قيودي. أتذكر غمغفمته وهو يقول، « المصيري هو التالي ». ثم اختفى من الغيضة. وصمت كل شيء بعد ذلك. لا بل سمعت أحدهم يبكي. أصغيت بانتباه، فيما كنت أفك بقية الأربطة، فلاحظت أنه كان بكائي أنا. (صمت طويلاً).

رفعت جسدي منهك عن جذر شجرة الأرز. كان يلتعم أمامي السيف الصغير الذي أسقطته زوجتي. رفعته وغرزته في صدرِي. صعدت كتلة من الدم إلى فمي، لكنني لم أشعر بأي ألم. حين برد صدرِي، صار كل شيء صامتاً كالموتى في قبورهم. ما أعمقه من صمت!

لا تسمع زفرقة واحدة في السماء فوق هذه المقبرة في جوف الجبال. قليلاً قليلاً خفت النور تدريجياً، إلى أن ضاعت أشجار الأرض والخيزران عن النظر. لفني صمت عميق، وأنا ممدد هناك.

ثم زحف أحدهم نحوِي. حاولت أن أرى من يكون. لكن الظلمة كانت تتراءَم حولي. شخص ما..... سحب ذلك الشخص السيف الصغير برشاقة من صدرِي بيده التي لا ترى. في الوقت ذاته تدفق الدم إلى فمي. وغرقت إلى الأبد في ظلمة المكان. ■

أثر القدم

قصة للكاتب الإيراني

جلال آل أحمد

ت. د. ندى حسون

كان الجو بارداً، وكنت أتمشى على ثلج الشارع في انتظار الحافلة، وأرتعش تحت معطفِي. الثلج يهطل منذ يومين، ولم تر عيناي قط أذى خلفه هطول الثلج كما رأيت في ذاك اليوم. كما أنَّ نظرتي ما زالت تذكر الثلج الناصع الذي هطل ذاك اليوم وتحدق مندهشة. كان في الغرفة التي أدرَّس فيها مدفعاً وكانت دافئة؛ لكن ما الفائدة؟ لم يصطحبني الدفء. مرة أخرى كان الشارع، والثلوج المتجلدة على أرضه، وثانية كان البرد وانتظار الحافلة. أنهيت درسي بسرعة، لم أكن متعباً لكن كنت أشعر بالبرد، وأشعر بعظام كتفي ترتعش تحت معطفِي، وأنا أتمشى إلى جوار ساقية الشارع في انتظار الحافلة وقد رفعت ياقبة المعطف. الثلج ما زال يهطل، يتحول شيئاً فشيئاً إلى برد. كانت حباته صغيرة وثقيلة. وكنت أشعر بالرعشة وهي تدخل من أعلى ياقتني وتتووضع على عنقي. جاءت حافلتان ومرةً تا، وكانت نظرتي وسط سواد الليل تلاحق قطع الثلج التي تجلب الرعشة مع برودتتها. عجلات السيارات كتست إسفلت الشارع، لكن الثلج يهطل ثانية. وكنت أشعر بليونة الثلج تحت قدمي وهو يسحق بعضه بعضاً، وأسمع صوته الذي كان ناعماً وطريفاً وهو يضغط وسط السكون غير العادي لأول الليل. تحت نور مصباح الشارع الذي كان خافتَا وكمراً كانت حبات الثلج ترك وراءها حبلاً بيضاً وسط ظلام الفضاء المنور. حبال خيالية وبيضاء لم تعتقد في أي مكان من السماء، وكانت تَتَخَذُ الروح فقط في ظلام الليل. كان الشارع خالياً.

هناك شخص آخر يقف في انتظار الحافلة. وكانت عيناي تلاحق قطع الثلج حائرة وهي تخبط على الأرض.

توقفت فجأة تحت نور المصباح الشاحب، وقعت نظرتي على أثر قدم على الثلج الجديد الذي هطل على الشارع؛ كان أثر قدم كبيرة وعريبة قد مرّت حديثاً، ولم تكن حبات الثلج قد غطّت سطحها تماماً.

ورغماً عنّي فكرت: «هل يمكن ذلك؟ أيمكن أن يكون هذا أثر قدمي؟ ليته كان أثر قدمي!..» وفجأة أدركت كم أتمنى أن يكون أثر قدمي. رأيت كم آمل أن يبقى أثر قدمي على الأرض.

كنت على وشك أن أؤكّد أنها أثر قدمي. لكن.. كان هناك شخص آخر يتمشى في انتظار الحافلة.

كانت نظرة عيني تبحث ثانية بين العجال الوهمية والبيضاء التي تتركها قطع الثلج وراءها، وكانت أفكرة: «ماذا يعني ذلك؟ يعني أنّ أثر قدمي يبقى على الأرض؟ ليته كان أثر قدمي!..».

كانت حبات الثلج الكروية والثقيلة تغوص وسط البخار الذي كان يخرج من فمي، وتغطي أثر القدم الذي وقعت عليه عيناي.

كان هنا الأمل قد ترسّخ بشدة في داخلي. وكان الجو بارداً، وكانت ما أزال أرتعش تحت المعطف وفي انتظار الحافلة، كنت أسحق الثلج المتجمد تحت قدمي.

فجأة استدررت وسلكت الطريق الذي كنت قد أتيت منه، وتسمرت عيناي بأثار الأقدام ثانية. كانت الآثار أمامي. ولم تكن حبات الثلج الكروية والثقيلة قد غطّت سطحها بعد.

ازداد الأمل في داخلي. وفجأة اصطدمت عيناي بحذاء ذاك الآخر الذي كان يتمشى في انتظار الحافلة. كان يرتدي حذاء لماعاً متوسّط الساق (جزمة) وخياطة كفّ حذائه قد بقيت على الثلج في أطراف المكان الذي كان يقف فيه، ولم يكن الثلج قد غطاها بعد. هذا الأثر الذي كان كبيراً وعريباً لم يكن فيه خياطة. كان أملس. كان

كعبه منفصلً عن كفه، وقد بقي مكان كعبه سبعة ثقوب صغيرة. تذكرت آني لم أعد أرتعش. اخترت أكثر الآثار وضوحاً وتقدمت بحذر.

كان أثراً لقدم يمني. رفعت قدمي اليمنى ووضعتها إلى جانبيها، وحين أحسست أن ثلجاً جديداً قد هطل سحقته تحت قدمي. ورفعت قدمي «ما أحسن ذلك... أيمكن ذلك؟..» هذا يعني أنه ممكناً! ما أجمل ذلك!...» ولم يكن السرور السريع الذي مر في داخلي يمنع الدفء. كان كتفاي يرتعشان ثانية تحت المعطف.

علا صوت زمور الحافلة وتحتّت جانبياً. مرّت عجلات الحافلة فوق أثر القدم تماماً، وتوقفت على بعد قدمين، وصعدت. مازلت أرتعش. الحافلة فارغة، باردة. وأصابع قدمي تجمدّت داخل الحذاء. كان هناك التهاب يدخل من جوانب الزجاج. وكانت حبات الثلوج تضرب وجهي. نظرتي موجهة إلى الأمام، خلفيات الزجاج مشوّبة بالثلج الذي يتجمد ويلتصق بالزجاج. كنت أفكّر: «يعني... جيد، هذا أنا الذي كنت على الثلوج! كان هناك أثر قدم على الثلوج. هه! أثر قدم على الثلوج.. ما فائدته؟ هه! يمكن أن يكون؟ مع هذا البرد! بهذه القدم اللعينة التي تكاد تتجمد؟ يعني أنه من الممكن؟ كيف يكون ممكناً؟!...». كنت أرتعش بشدة. كان داخل السيارة بارداً. الزجاج يهتزّ ويصدر صوتاً يبعث على الارتعاش. سلسلة العجلات تصطدم بالثلج المتجمد وتصدر صوتاً، وصبيّ السائق يتكلّم بصوت عالٍ عالٍ. وأحياناً كان يخرج رأسه ويصرخ.

نزلت في التقاطع. كاد كتابي يسقط من تحت إبطي. حتى قدمي كادتا ترتعشان وكدت أنزلق. ضغطت أسنانى بعضها فوق بعض، وأمسكت بالكتاب تحت إبطي، وأوصلت نفسي إلى الرصيف الذي تجمد ثلجه تحت قدمي وأصبح قاسياً، أعرف أنّ أثر قدمي لن يبقى فوقه. كان الرصيف المجاور للتقاطع مزدحماً.

الناس جمياً يمضون مسرعين. كلهم وضعوا أيديهم داخل جيوبهم، وأنفاسهم تصدر البخار كالاحصنة. كانوا يحتمون تحت مظلاتهم، ويشعرون بالدفء جمياً. لم يكن هناك ظهور للحفة والعرابة. إما أن يكونوا قد ماتوا ودفنوا تحت الثلوج دون إزعاج الآخرين أو تكليفهم، أو التجؤوا إلى مقابرهم ليشعروا بالنار. حتى وجوه أولئك الذين يمرّون من جواري أراها متوردة ودافئة. كأنهم قد خرجوا من غرفة

دافئة أو من الحمام. كانوا قد أخرجوا دفناً كهذا معهم. كانوا جميعاً يشعرون بالدفء، وقد لبسوا قفازاتهم، وأثار أقدامهم تبقى على الثلج الذي تساقط حديثاً، أو لا تبقى. لم يكن هذا الأمر يعنيني. كنت أفكر بأثر قدمي. كنت أفكّر بنفسي، حيث أرتعش تحت ملابسي، وكنت قد فررت من البرد وأعاتب نفسي: «أتري؟ أترى أيها الأحمق؟ جميعهم سعداء ويشعرون بالدفء. البخار يخرج من أفواههم جميعاً كالاحصنة، أترى؟ أترى كيف يرفعون أقدامهم بقوّة؟ نعم، أنت ماذا تقول؟ أنت أنت الذي تكاد تموت من البرد. أنت الذي تكاد تسلم الروح. وأثر قدمك لا يبقى فوق أي شيء، فوق أي شيء! لا على الثلج، لا على الأرض! نعم أثر قدمك على الثلج أيضاً لا يبقى. أتفهم؟ حتى على الثلج!».

نور خافتٌ كان يصدر من الأواني الزجاجية في دكان باائع الزبدة في أول التقاطع؛ حيث يتتصاعد منها البخار وتسليل في أرضها الباهتة كخدوش مضيئة. وفي ضياء تلك الجادة التي كانت تبدو وكأنها تتقدم بين ثلج الرصيف، والتي قد يستطيع شخصان عبورها معاً بصعوبة، كان هناك طريق قد فتح فوق الثلج، وتبدو آثار أقدام توضع بعضها فوق بعض أيضاً، وداس بعضها على بعض في الزاوية اليسرى كعب مع نعله الممسوح، كفٌ ضيقٌ وقصيرٌ لحذاء نسائي، علامة لأربع أصابع قدم يسرى كانت قد وضعت على الثلج عارية، خياطة قالب حذاء رجاليٌ كبيرٌ كان قد استقرَّ مطمئناً، وعلامة المعمل الذي صنعه أيضاً يمكن قراءتها. وجميع أنواع آثار الأقدام الأخرى كانت متوضعة بعضها فوق بعض في ضيق الطريق الذي كان يتقدم بين الثلج؛ وكانت تبدو مختلطة في الضياء الخافت الذي كان يشع على ثلج الرصيف وفجأة خطرت لي فكرة جديدة «أتري؟ أترى كيف أصبح؟ لم يبق أثر قدم أي شخص سالماً. أثر قدم من بقي سالماً. أثر قدم من بقي سالماً ليبقى أثر قدمك؟ ليس من الضرورة أن تبقى آثار أقدام الناس سالمة. آثار أقدام الناس يجب أن تفتح الطريق. المهم أن يفتح الطريق. فالجادة قد تسحق تحت الثلج. حين تفتح الجادة ما فائدة أثر القدم؟ أثر قدمك أيضاً كذلك. لنفترض أنَّ أثر قدمك ضائع، عزاؤك أنه ضائع في الجادة. في الجادة التي تتقدم بين الثلوج.

سعادة الخاطر هذه التي كنت قد وجدتها، التي منحت قلبي الدفء لحظة قد استطاعت أن تكون العزاء، كنت أستطيع أن أريح فكري. لكن في الوقت نفسه الذي كنت أمضي فيه بهذه السعادة، كان مكان آخر في ذهني يقول شيئاً آخر. مكان آخر لا أعرفه، ربما كان ذاك المكان الذي نشأت منه تلك الفكرة. لكن هذه الفكرة كانت أكثر وضوحاً وأكثر حضوراً، وكانت تحثني «هه لكن عوض ذلك أن الجادة فتحت! نعم؟ ليضع أثر قدمك لتفتح الجادة؟ آها؟ الجادة من أجل أولئك الناس الذين يبدون جميراً، وكأنهم قد خرجن من الحمام، ويصدر نفسم بخاراً كالاحصنة؟ من أجل هؤلاء. أصلاً لم تفتح الجادة، لماذا لا يصيب الثلج الناس جميماً؟ أليس لديهم أحذية؟! هل بترت أعضاؤهم؟ لماذا يضيع أثر قدمك؟».

وصرت أضحك من السعادة التي كنت قد شعرت بها. ضحكة مرّة وتبعث على الارتعاش. ضحكة لم تكن تستطيع أن تتسلل إلى وجهي، ولا أن تجد طريقاً إلى قلبي. ضحكة هي نفسها التي كنت أُسحقها تحت أسنانى، ولو كان بالإمكان لأقيتها تحت قدميَّ.

كان الرصيف مظلماً. ومن وسط الطريق الذي كان قد توضع تحت ثلج الرصيف، كنت أمرأ، كنت ما أزال أرتعش تحت معطفِي، وألوم نفسي، وكانت أسرخ من السعادة التي وجدتها. حين انعطفت داخل الزقاق الذي كان يضاء تحت نور مصباح كانت حبات الثلوج تصبح أكبر، وكانت قد أصبحت أخف وأخذت تتطاير كالقطن من قوس الحلاج، ثم تحط على الأرض. إلى جانب عمود المصباح، رأيت جثة متجمدة لقطة سوداء ممددة، وفجأة شعرت بهلع. «أتكون هذه قطتنا؟ لا قدر الله....». وتقدمت أردت أن أحركها برأس حذائي. كانت قد التصقت بالثلج ولم تتحرك كانت قطتنا. تلك القطة السوداء البليدة غير المحببة التي لم تكن تعرف غير الركض بين الأقدام في الممر، وأن تمد رأسها من جوانب الأبواب المفتوحة للغرف خلسة.

تلك الهرة الفضولية التي كنت منذ البداية أحاول أن أصبح رفيقاً لها، وفي النهاية لم أنجح أيضاً. كنت دائماً أخشى أن أدوس عليها في الظلّام وأهلكها. شعرت

بالضيق. لقد عصر قلبي في قبضة خفية من الهم لف وجودي، ورأيت آني أريد أن أخرج كل هموم قلبي من أجل هذا الذنب الذي اقترفته. «لماذا خرجمت لماذا؟» في هذا البرد والجليد. في هذا الثلج الذي يكاد الناس يلفظون أرواحهم فيه. لماذا خرجمت؟...» وفي الوقت الذي كنت أرتعش فيه تحت معطفي وفي ظلمة السلم، كنت أهرب من البرد، وكان مفتاح غرفتي قد تحول بيدي إلى قطعة ثلج، كنتأشعر بالضيق وألوم نفسي، وكنت أخشى أن «لا يبقى أثر قدمي... لا يبقى على الأرض...». ■

للقدر طريقته

كورتي مروك

ت. محمد شريف الطرح

صرخت يائسة «توقف عن الزعير» وأنا أضغط زر جهاز الإنذار الموجود في سلسلة مفتاح السيارة، وعلى الرغم من كثرة المرات التي حاولت فيها معالجة صوت بوق السيارة، بقي يدوّي.

بعد بعض محاولات أخرى توقفتُ ولكن عندما حاولت تشغيل السيارة، لم يدبر المحرك أبداً. لقد حذرتهني المرأة التي اشتريت السيارة منها بأن جهاز الإنذار لا يعمل جيداً أحياناً. وقالت أيضاً إن تشغيل جهاز الإنذار وإطفاءه قد يحلان المشكلة. ويبدو أنها عالجته مرة واحدة فقط؛ فالأمر لا يحدث كثيراً، ولم يعرف الناس الذين تجمعوا حول السيارة ليروا ما الأمر، ما هي المشكلة. فهذه هي المرة الأولى التي يحدث فيها شيء مثل ذلك ولذلك فعلت ما قالته المرأة لي؛ مع ذلك لم تحل المشكلة، ولم ي عمل المحرك.

صرخت يائسة «اللعنة!»

ذهبت إلى شقتي، وأخرجت دليل الهاتف. بمن سأتصل؟ لا أعلم.. ولكن كان هناك عدد من أسماء الشركات التي يمكنني أن اختار واحدة من بينها. واستقر رأسي على واحدة منها يقول إعلانها: «الخدمة على مدار 24 ساعة باليوم، وخدمة مباشرة على جانب الطريق».

وصل رجل الخدمة بعد عشرين دقيقة.

عندما خرج من شاحنته والتفت ليغلق بابها، دوى جهاز الإنذار الذي في داخلي.
فقد كان طويلاً وذا ذقن عريضة، وشعره بني اللون، وابتسامته عريضة. وعندما التقت
عيناه الخضراء الناعمتان بعيني، ارتعشت معدتي.

- السيدة كيم ماك آليستر؟

- الآنسة. صحيحت قوله سريعاً

واتسعت ابتسامته وقال: «أين السيارة؟»
فأریته السيارة وشرحت له حالتها.

- سنرى ما نستطيع فعله.

أعطيته المفاتيح، وتماسك أصابعنا، فرفعت رأسى ورأيته يبتسم ابتسامة عصبية.
وقال: «شكراً» وهو ينظر في عيني مباشرة قبل أن ينسحب.
ومرة أخرى ارتعشت معدتي.

حاول فصل جهاز الإنذار، لكن صوته دوى أيضاً ولم يدر المحرك كذلك.
فقال: «همم، سأعود فوراً»

ثم أحضر علبة الأدوات من صندوق شاحنته ونزل تحت سيارتي، وراح يسحب
حزمة من الأسلاك.

قال وهو يفحص الأسلاك: «هل كان ذلك يحدث منذ زمن طويل؟»
فقلت: «المرة الأولى معى» وشرحت له قصة المرأة التي اشتريت السيارة منها.

فقال: «هممم» وهو يركز على الأسلاك، ولم أعرف إن كان جوابه «هممم» موجهاً
إلى الأسلاك أم إلى، ورفع غطاء المحرك ودار حتى استند إلى مقدمة السيارة وانثنى
بداخلها.

- «أرجو ألا تكون شركتي بين الشركات التي أخذتها إليها».

- «للأمانة، لا أعرف إلى أين أخذتها، فهي لم تخبرني بذلك، لكنها قالت: لم يكن
من الممكن إصلاحها».

- «حسناً، سنرى إن كنا نستطيع تغيير ذلك» وغمز بعينه وعاد ليلعب بالأسلال تحت السيارة «ماذا تعملين لكسب العيش؟» فأجبته، «إنني أعمل مساعدة قانونية في شركة قانونية».

- أية شركة؟

- ألتندورف وريكين، مركز البلد، لماذا؟ هل تبحث عن محام؟

- في الواقع، نعم. إن رئيسي على وشك التقاعد، وأنا لست مسؤولاً من الشخص الذي سيشتري الشركة منه.

- آه، في هذه الحالة، ذكرني حتى أعطيك واحدة من بطاقاتي عندما تنتهي. فالمحامون الذين أعمل لديهم يعالجون جميع أنواع حسابات الشركات الصغيرة.

- «عظيم. شكرراً».

صعد إلى مقعد السائق، وأغلق الباب، أدار جهاز الإنذار، ثم أوقفه، ومن ثم أدار محرك السيارة من دون أن ينطلق بوقتها، فقال: «انتهى الأمر» وكان يبتسم عندما نزل من السيارة.

- هل أصلحتها؟ وبهذه السرعة؟

قال: «ليس العمل بأبواب السيارات صعباً، عندما تعرفين ما تفعلين» سأله: «بكم أنا مدينة لك؟» فأخبرني. بينما راح يأخذ أدواته دخلت إلى السيارة وكتبت له شيئاً وأخذت بطاقة من بطاقاتي وخرجت لأعطيه الشيك والبطاقة. فقال: «شكراً» وأخذها مني.

- الشكر لك! إنني أقدر مجبيك سريعاً.

- لا شيء أبداً. فهذا عملي.

وتردد لحظة وكأنه يريد أن يقول شيئاً آخر، وبابتسامةأخيرة لوح بيده مودعاً دخل سيارته وقادها متبعاً. غاب عن ناظري، على الأقل، إذ لم أستطع أن أغيبه من ذهني طوال ذلك اليوم.

ما كان غريباً بالنسبة لي هو أني لم أكن عادة، كما أنا الآن، مهوسه بشخص خلال ربع ساعة وحسب فأنا لا أعرف عنه شيئاً، حتى اسمه، يا الله! وفي أثناء تناول العشاء في ذلك المساء، أخبرت صديقتي تريشيا عنه. فقالت لي: «اتصل بي هاتفي وأطلبي منه أن يخرج معك، فأنت امرأة عصرية قبل كل شيء، ولا يوجد أي أذى في ذلك». أحمر وجهي عندما فكرت في ذلك. وتساءلت، ترى كم مرة في اليوم يتعرض هو لمثل هذا الموقف؟ قد تكون النساء الآخريات جريئات، ولكنني بالتأكيد لم أكن كذلك، أم هل كنت يا ترى؟

- لا تكوني محشمة كثيراً، يا كيم. كيف تعتقدين أن الناس يتقابلون في هذه الأيام؟

فأجبتها بصورة تغ讥ها: «على شبكة الإنترنت».

دورت عينيها وقالت: «من وجهة نظري أرى في الأمر دوراً للقدر. فالسيدة التي اشتريت السيارة منها، كانت قد أخذتها إلى شركات عدة لإصلاحها، صحيح؟ ولكنه هو تحديداً من أصلاحها، ليس هنا أية مشكلة. قد يكون السبب الوحيد لبقاء السيارة من دون إصلاح هو أن تلتقيا أنتما الاثنان».

بعد تناول طعام العشاء، وخلال بقية عطلة نهاية الأسبوع، كنت أفكر بما قالته تريشيا، ولم أستطع التوقف عن التفكير فيه، هو الذي لا أعرف اسمه.

وقررت مساء يوم الأحد أن أتصل بشركته في اليوم التالي وأأخذ اسمه.

وبعدها أرسل له بطاقة شكر لإصلاحه سيارتي. وسأضيف ملاحظة أوضحت فيها بأنني لا أفعل ذلك عادة، ولكنني أرغب بالخروج معه في وقت ما.

خلال استراحة الصباحية في اليوم التالي، وجدت لدى القوة لأن أنفذ خططي. واكتشفت أن اسمه ريان كما اكتشفت أنه لم يكن مجرد رجل الخدمة، فقد كان يملك الشركة.

وكان هو الرجل الوحيد الذي يقوم بالأعمال كلها، كان في حاجة إلى خدمة الإجابة على الهاتف. ولكن إن كان اتصالي لأمر طارئ فإنهم يحاولون إيصال رسالتي مباشرة. لكنني أخبرتهم بأنه ليس لدى أية رسالة، وأنهيت الاتصال.

فكتبت ملاحظتي بالسرعة الممكنة قبل أن أفقد شجاعتي، ووضعت طابعاً عليها، وأودعتها صندوق البريد. ثم حاولت أن أنسى ما فعلت.

قلت لنفسي «حسناً، إن أسوأ ما يمكن أن يحصل أنه لن يتصل هاتفيّ».

بعد أربعة أيام قدرت أن هذا هو ما حصل. فلا بد من أنه تسلم بطاقيتي الآن، لكنه لم يتصل. حاولت ألاأشعر بخيبة أمل، ولكنني كنت خائبة الأمل. وعندما رن جرس هاتفي خلصني من تلك الحالة، وهذا ما كنت أحتج إليه لأنني كنت في العمل وكانت في حاجة إلى التركيز فيه، لا أن أكون مهوساً بهذا الغريب الذي تحدثت إليه قبل أربعة أيام ومدة خمس عشرة دقيقة فحسب.

- كيم ماك آليستر؟ لا أدرى إن كنت ستتذكرييني أم لا. لقد أصلحت لك جهاز الإنذار في عطلة نهاية الأسبوع؟ وأعطيتني بطاقتك؟

فقلت: «أذكر» وببدأ قلبي يضرب بقوة في صدري. لقد اتصلأخيراً.

- لقد أخبرتني بأن شركتك تعالج قضايا الشركات الصغيرة.

توقف قلبي عن الضربات القوية وهبط. لقد اتصل من أجل العمل إذًا، وليس بسبب بطاقيتي والملاحظة التي فيها. قلت: «نعم».

- حسناً. إنني لا أتصل من أجل ذلك بالتأكيد. هل لديك بعض ثوان لنتحدث؟

- طبعاً. وحاولت أن أخفى مشاعري، لكن ذلك غير جيد أبداً. وأسرع عقلي يحاول فهم ما يمكن أن يريد قوله. ماذا لو أنه تسلم بطاقيتي وكان مرتبطاً؟

لم أشاهد خاتم زواج في إصبعه، لكن ذلك لا يعني أن صديقة لديه.

سادت فترة صمت، ثم قال بعصبية: لا أطلب من زيارتي الخروج معى، لأنني أعتقد أن ذلك ليس من أدب المهنة. لكنني تمنت بالحديث معك بالفعل، وأنا أتساءل إن كنت ترغبين بالخروج معى في وقت ما؟

جلست مصعوقة وراحت ضربات قلبي تتسارع.

فقال: «آلو؟»، عندما لم أرد عليه مباشرة، فأجبت «إنني لا أزال هنا..». فقال: «اسمعيني، إن كنت مرتبطة بشخص ما..»

فقط اعطيه وقلت «لا»: وأضفت سريعاً: «هل تسلمت بطاقة؟»

- بطاقة؟

من نبرة صوته عرفت أنه لم يكن يعرف عما كنت أتحدث، فشعرت بالراحة والقلق معاً.

- لا تبالِ، سوف أخبرك عنها في أثناء العشاء.

- هذا يعني أنك ستخرجين معى؟

- «نعم»، وضحكت لأنه بدا لي من صوته أنه مسرور جداً.

ورتبنا الخطط لتقابل فيما بعد. واتصلت برفيقتي تريشيا، وأخبرتها بما حدث.

- «هل رأيت؟» قالتها بلهجة العارف. «فأنا أقول لك، إن الشيء يحدث بسببه. وعندما يكون القصد أن يكون، فهذا يعني أنه سيحدث.. هذه هي طريقة القدر».

وتملكني شعور غريب بأن تريشيا قد تعرف بالفعل ما كانت تتحدث عنه. ■

عـ. المـلـىـع

◎ هولاندي **تـ. محمد جلال عثمان** للـكـاتـبـ الـأـمـرـيـكـيـ ليـ روـيـ جـونـزـ



هولندي

لي روبي جونز - اميري بركة

ت. د. محمد جلال
عثمان

اميري بركة (لي روبي جونز) 1934 - 1984 Amiri Baraka (Le Roi Jones)

ولد اميري بركة في نيويورك، نيوجرسي لكونيت (روبي مستخدم متلاعده وآنا لويس جونز خريجة من معهد تسكجي وعاملة اجتماعية سابقة).

ساهمت أسرته في وضعه في عدة مسارات ذات طابع عنصري. في مرحلته الابتدائية درس في مدرسة غالبيتها من السود، أما في المرحلة الإعدادية والثانوية تخرج بامتياز من مدارس غالبيتها من البيض.

بين عامي 1952 و 1954 داوم بركة في جامعة هوارد ولكنه فصل منها لتدني مستواه، وجدن عام 1975 في القوات الأمريكية الجوية. تميزت هذه السنوات بالالتزام الفكري ومحاولات مبكرة في كتابة الشعر.

تميز العقد التالي بتغير كبير وابتعاد عن الأشياء الجميلة إلى أشياء سياسية. وتعتبر زيارته إلى كوبا عام 1960 بداية وعيه السياسي لللون الأسود، وإطاراً جديداً للمرجعية وهي العالم الثالث. تبلور هذا التغيير في قصائده المنشورة في ديوان «المحاضر الميت».

خلقت مسرحيات اميري بركة «الهولندي»، «العبد»، «المعمودية» و«التوايليت» إثارة بسبب الأفكار الثورية، واللغة العنيفة والإدانة الشديدة لعنصرية البيض.

تخلى اميري بركة عن اسمه المسيحي واختار اميري بركة للدلالة على أرومته المسلمة. وأصبح معروفاً بهذا الاسم.

ركز بركة على استعمال الأدب كقوة ثورية. لأجل هذه الغاية أعاد النظر في أسلوبه الشعري لجعله أكثر معنى لأناس لم يجدوا إلا القليل في الشعر الرسمي الأمريكي. يدل على نجاح بركة الشهرة الواسعة التي حظي بها في مجتمعاته.

عام 1979 انضم بركة إلى قسم الدراسات الإفريقية في ساندي، ورقي إلى مرتبة أستاذ عام 1984 حيث نشر سيرته الذاتية وكتاباً بعنوان خناجر ورماح.

هولندي⁽¹⁾

كلاي: زنجي في العشرين من عمره
لولا: امرأة بيضاء في الثلاثين من عمرها
ركاب العربة: بيض وسود
زنجي شاب
جامع تذاكر

- في قلب المدينة الذي يموج بالحركة، والذي يفور بحرارة الصيف. في المترو حيث يتكون الناس في النفق في أسطورة حديثة.

- في المشهد الأول، نرى رجلاً يجلس في مقعد من مقاعد مترو الأنفاق، ممسكاً بمجلة، ينظر بلا تركيز على صفحات المجلة المتثنية. يحول نظره أحياناً إلى النافذة التي على يمينه. تمر أصوات خافتة وظلام على الزجاج (ندهن الأصوات بقدر ما يسمح الديكور على نوافذ القطار. ونحركهم بطريقة تظهرهم وهم يتحركون، بين خفوت وتهوج، لإعطاء إحساس بالسرعة. أيضاً يمكن السماح للمحطات بالظهور بحيث يعكس ذلك على نوافذ القطار).

- يجلس الرجل وحده، يعني ذلك أننا لا نرى سوى مقعده على الرغم من أن العربية مجهزة بشكل كامل كحافلة قطار الأنفاق، ولكن لا يمكن رؤية سوى مقعده. يمكن أن نجهز العمل - مع بداية المسرحية - بصوت يشبه صوت القطار الفعلي. ويمكن تكرار الصوت عبر المسرحية. أو يمكن تخفيض الصوت عندما يبدأ الحرار.

- يطوي القطار بعد فترة، ويتوقف لوقت قصير عند وصوله إلى إحدى المحطات. ينظر الرجل بتकاسل إلى الأعلى، حتى يرى وجه امرأة يحدق فيه عبر النافذة، وعندما تتأكد المرأة أن الرجل لاحظ وجهها، تبدأ المرأة، وبإصرار، بالابتسام. يبتسم الرجل أيضاً دون أي أثر لإدراكه ماذا يفعل. يمكن اعتبار ابتسامة الرجل استجابة غريزية ولكن غير مرغوب بها. بعد ذلك تبدأ فترة من الإبراج والفاظلة. ينظر

(1) تعبير أمريكي شائع يستخدم في تصفية الشخص المقصود به.

الرجل بعيداً، ويشعر بالحرج أكثر، ويعود بعينيه إلى حيث كان الوجه، ولكن في هذا الوقت يتحرك القطار حيث يكون الوجه قد اختفى. وينظر الرجل عبر النوافذ إلى الرصيف وهو يتوارى. يبتسم الآن براحة أكبر وثقة، آملاً أن ذكرى هذا اللقاء الوجيز ستكون مصدر سرور. ويعود إلى حالة الشroud السابقة.

المشهد الأول:

يزأر القطار تلمع الأضواء خارج النوافذ.

تدخل لولا من مؤخرة الحافلة وهي ترتدي ثياباً فاضحة صيفية وصندلاً. تحمل حقيبة شبكية مليئة بالكتب، الفواكه، ومواد أخرى. تضع نظارات شمسية ترفعها بين العينين والآخر على جبينها. لولا لطويلة ونحيفة، امرأة جميلة ذات شعر طويل أحمر يتدلّى حتى أسفل ظهرها، تضع أحمر شفاه بشكل كثيف ولكن بطريقة تنم عن ذوق. تأكل تفاحة بنوع من الولع. تتقدّم نحو كلاي.

تقف بجانب مقعد كلاي وتمسّك بإحدى يديها الشريط المتّدلّي من سقف الحافلة في الوقت الذي تتّابع فيه تناول التفاحة. من الواضح أنها تسعى للجلوس في المقعد بجانب كلاي، متمنية أن يلاحظ وجودها قبل أن تجلس.

يقي كلاي جالساً. ينظر من فوق مجلته، يرفع المجلة ويُخْفِضُها في جهد يائس للترويح عن نفسه. يرى المرأة الواقفة بجانبه وينظر في وجهها، ويبتسم في تساؤل:

لولا: هاللو..

كلاي: أوه، كيف حالك؟

لولا: سأجلس... هل هذا مناسب؟

كلاي: طبعاً.

لولا: (تلقي بنفسها على المقعد، وتدفع برجليها إلى أبعد مدى
كأنها في غاية التعب)

أووف! يا له من حمل ثقيل.

كلاي: لا يبدو ثقيلاً جداً بالنسبة لي.

(يرجع إلى الخلف نحو النافذة، متدهشاً قليلاً، ويمكن أن يكون متوجهماً)

لولا: إنه ثقيل على أي حال.

(تحرك إيهامي قدميها في الصندل، تسحب ساقها اليمنى وتضعها على اليسرى، لتمكّن من تفحص أسفل الصندل وكاحليها. وللحظة تبدو وكأنها لا تلاحظ أن كلاي يجلس بجانبها، أو أنها تحدثت معه منذ لحظة. ينظر كلاي إلى المجلة، وإلى النافذة المعتمة. وفيما يفعل ذلك تنظر إليه بسرعة).

ألم تكن تنظر إلىَّ عبر تلك النافذة؟
(يلتفت وبتجهم شديد)
كلاي: ماذا؟

لولا: ألم تكن تنظر إلىَّ عبر تلك النافذة؟ لدى وقوفنا في الموقف الأخير؟

كلاي: أحدق فيك؟ ماذا تعنين؟
لولا: ألا تعرف معنى تحدق؟

كلاي: شاهدتك خلال النافذة... إذا كان هذا ما تعنيه هذه الكلمة. لا أعرف إذا كنت أحدق.

لولا: ولكن يبدو لي أنك أنت من كنت تحدقين بي.
كنت أفعل، ولكن بعد أن استدرت وشاهدتك تحدق خلال النافذة على منطقة مؤخرتي وساقي.
كلاي: حقاً؟

لولا: حقاً. أعتقد أنك كنت تلقي بنظراتك الكسولة. لا شيء آخر لديك لتفعله. تجول بعقلك على أجسام الناس.

كلاي: آه يا ولد. واو. أعترف أني كنت أنظر في اتجاهك. أما ما تبقى من القصة فهو من اختراعك.

- أفترض ذلك. لولا:
- التحديق عبر نوافذ القطار عمل متعب. أكثر إتعاباً من النظر
بارتقاء إلى مؤخرات مجردة. كلامي:
- لهذا جئت أنظر عبر النافذة... وعلى هذا يكون لديك باعث
للاستمرار أكثر من ذلك. حتى أني ابسمت لك. لولا:
- هذا صحيح. كلامي:
- ودخلت هذا القطار، متوجهة نحو محطة ليست غايتها. سرت
في الممر بين الكراسي... أبحث عنك. لولا:
- حقاً؟ هذا مضحك. كلامي:
- مضحك... يا إلهي، أنت أبله. لولا:
- حسناً، أنا آسف يا سيدة. ولكنني لم أكن مهيئاً للحديث.
لام تكن. لأي شيء كنت مهيئاً؟ لولا:
- (تغلف قلب التفاحة بمنديل ورقي وتلقى به على الأرض)
(يعتبر حديثها مجرد حديث ينصب حول الجنس. يلتفت
نحوها ويواجهها بهذه الفكرة) أنا مستعد لأي شيء. ماذا
عنك؟ كلامي:
- (تضحك بصوت مرتفع، وتخمد ضحكتها بشكل مفاجئ)
ماذا تظن نفسك فاعلاً؟ لولا:
- ماذا؟! كلامي:
- تقصد أني أريد اصطيادك، وأن أدعك تأخذني إلى مكان ما
لتضاجعني؟ لولا:
- هل أبدو كذلك؟ كلامي:
- تبعدوا وكأنك كنت تحاول أن تطلق لحيتك. هذا بالضبط ما
تبعدوا عليه. تبعدوا وكأنك تعيش في نيوجرسي مع والديك
وتحاول أن تطلق لحيتك. هذا ما تبعدوا عليه. وتبعدو لأنك تقرأ
الشعر الصيني وتشرب الشاي الفاتر دون سكر. لولا:

(تضحك وهي ترفع رجلها عن الأخرى وتضعها عليها مرة أخرى)

تبعدو مثل ملاك الموت تأكل بسكويت صودا.

كلاي: (يهز رأسه من جانب إلى آخر، محراجاً ويحاول العودة إلى الحديث، ولكنه يتأثر بكلام المرأة... حتى الخشونة الحادة في صوتها، تبعدو وكأنها خفقة جانبية)

حقاً؟ هل أبدو مثل هذا؟

لولا: ليس مثل كل هذا. (تصنع الجدية لإخفاء نبرة هادئة) أكذب كثيراً. (تبتسم) يساعدني هذا في السيطرة على العالم.

كلاي: (أكثر ارتياحاً ويضحك بشكل أعلى.)

نعم، أراهن على ذلك.

لولا: ولكن هذا صحيح، أغلبه صحيح، أليس كذلك؟ جرسي؟ يا صاحب الرقبة المتغضنة.

كلاي: كيف لك أن تعرفي كل ذلك؟ ها؟ حقاً، أعني عن جرسي... وحتى اللحية. هل التقىتك من قبل؟ هل تعرفين وارن إينرايت؟

لولا: حاولت النوم مع أختك عندما كنت في العاشرة، (يضغط كلاي بظهره بشدة على مسند المقعد. عيناه منفتحتان، ويحاول أن يبدو مدھوشًا) ولكنني نجحت منذ عدة أسابيع (تبدأ بالضحك).

كلاي: ماذا تقولين؟ هل أخبرك وارن بذلك؟ هل أنت إحدى صديقات جورجيا؟

لولا: كذبت عليك. لا أعرف أختك. لا أعرف وارن إينرايت.

كلاي: تعنين أنك كنت تأتين بهذه الأفكار من الهواء؟

لولا: هل وارن إينرايت شاب طويل نحيل أسود يتحدث بلغة إنكليزية خادعة؟

- اعتقدت أنك تعرفينه. كلاي:
ولكن لا أعرفه. اعتقدت أنك قد تعرف شيئاً مثل هذا. لولا:
(تضحك) نعم، نعم. كلاي:
من المحتمل أنك في طريقك إليه الآن. لولا:
هذا صحيح. كلاي:
(تضع يدها على ركبة كلاي، تسحب يدها من الركبة إلى لولا:
أعلى الفخذ، وتبعدها مراقبة وجهه بعمق، تستمر في الضحك،
ربما أكثر لطفاً من قبل) كسول، كسول، كسول، أعتقد أنك تظن أنني مثيرة.
لا بأس بك. كلاي:
هل أثيرك الآن؟ لولا:
نعم. ولا يستحسن أن يحدث هذا؟ كلاي:
كيف أعرف؟ لولا:
(تعيد يدها، دون أن تحرکها، تبعدها وتضعها في حقيبتها
وتسحب تفاحة). هل تريدها؟
بالتأكيد. كلاي:
لو لا:
(تخرج تفاحة من الحقيبة لنفسها)
تناول التفاح معًا يعتبر دائمًا الخطوة الأولى. أو أن نمشي
بحريقة في الجادة السابعة في العشرينات في عطل نهاية
الأسبوع.
- (تعض التفاحة وتهز رديها، وتحدق بكلاي وتتحدث بغناية
متكلفة) أستطيع الإيقاع بك... يا ولد! أن نقع معًا. أم.... أم
(تصنعن الحرية)

- هل ترغب في التورط معي، يا رجل؟
كلاي:
(يحاول أن يتصرف بعبيضة مثل لولا، يضرب بسعادة على
التفاحة)
- بالتأكيد ولم لا؟ امرأة جميلة مثلك. أكون أحمق لو لم أفعل.
لولا:
(تمسك برسغه، حتى أنه لا يستطيع تناول التفاحة، تهز
الرسغ).
أراهن أنك واثق من أي شيء سألك عنه أي شخص... أليس
هذا صحيحاً؟
(تهز رسغه بشدة)
صحيح؟
كلاي:
نعم، صحيح... واو، أنت قوية، أتعرفين ذلك؟ هل أنت امرأة
مصالحة أم ماذ؟
لولا:
ما الخطأ في أن تكون المرأة مصالحة؟ لا تحاول الإجابة
لأنك أبداً ما عرفت أي امرأة مصالحة. هـ هـ.
(بسخرية)
هذا أكيد. لا توجد نساء مصالحات في ذلك الجزء من
جرسي. هذا أكيد.
كلاي:
حتى الآن لم تخبريني كيف عرفت كل هذه الأمور عنـي.
لولا:
قلت لك إنـي لا أعرف عنـك أي شيء... نموذج معـروف جداً.
ولكنـك..
كلاي:
 حقيقي؟
لولا:
أو على الأقل أعرف النموذج بشكل جـيد. وأعرف صديـقـك
الإنـكليـزي النـحـيلـ أيضاً.
دون أسماء؟
كلاي:
(تستقر في مقعدها، بهدوء تنهي تفاحتها وتندنـنـ بمقاطـعـ من
لولا:

لحن وأغنية من أغاني البلوز)
ماذا؟

دون معرفتنا بشكل خاص؟
أوه يا ولد.

(تنظر بسرعة إليه)

ما هذا الوجه. أتعرف بإمكانك أن تكون وسيماً.
لن مختلف معك.
(بهدوء، استجابة شاردة)
لولا:
ماذا؟

كلامي:
(يرفع صوته، معتقداً أن ضجة القطار قد أخمدت جزءاً من
جملته)

لن مختلف معك.
لولا:
بدأ شعري يشيب. شعرة شائبة مقابل كل عام عشته وكل
نموج التقىته.

لماذا تريدين أن تبدي كبيرة؟
ولكن الأمر لطيف عندما يبدأ.
(يتغير الانتباه) بشروط
وهكذا أنسد الجدار ليل ونهار.

ماذا؟

لولا:
(بتركيز) هاي، لماذا لا تأخذني معك إلى الحفلة التي تزمع
الذهاب إليها.

كلامي:
لولا:
يجب أن تكوني صديقة لوارن لتعلمك عن هذه الحفلة.
ألا تريد اصطحابي إلى الحفلة؟
(بدل)

هيا، هيا. اطلب مني أن أذهب إلى الحفلة.
طبعاً، سأطلب منك أن تأتي معي إلى الحفلة. وأراهن أنك

كلامي:

- واحدة من صديقات وارن.
لولا: ولم لا أكون صديقة لوارن؟ لماذا؟
(تمسك بيده)
- هل طلبت مني الذهاب إلى الحفلة؟
كلاي: كيف أطلب منك ذلك وأنا لا أعرف اسمك؟
لولا: هل تتحدث إلى اسمي؟
كلاي: ما هو اسمك؟ هل هو سر؟
لولا: أنا لينا الضبعة.
- المرأة الشاعرة المشهورة؟
كلاي: الشاعرة! لا بأس! الشيء نفسه
لولا: حسناً تعرفين الكثير عني... ما هو اسمي؟
كلاي: موريس الضبع
كلاي: الامرأة الشاعرة المشهورة؟
لولا: ذاتها
- (تضحك وتباحث في حقيقتها)
هل تريد تفاحة أخرى؟
كلاي: لا أستطيع يا سيدة. علي أن أبقى طيباً واحداً بعيداً في اليوم.
لولا: أراهن أن اسمك هو... شيء ما قريب من... ها، أو جرالد أو
والتر هـ؟
كلاي: يا إلهي لا.
- لويد، نورمان؟ واحد من هذه الأسماء البائسة الملونة والتي
تزحف من نيوجرسى. ليونارد؟ مجرد مزحة...
كلاي: مثل وارن؟
لولا: بالتأكيد. تماماً مثل وارن. أو إيفيريت.
كلاي: مزحة أيضاً.
لولا: حسناً. من المؤكد اسمك ليس ويلي.

- | | |
|--|-------|
| اسمي كلاي. | كلاي: |
| حسناً. اسمك ليس ويلي. | لولا: |
| اسمي كلاي. | كلاي: |
| كلاي؟ حقاً؟ كلاي ماذا؟ | لولا: |
| احزري. جاكسون، جونسون، أو ويليامز. | كلاي: |
| حقاً؟ لا بأس عليك. ولكن يجب أن يكون اسمك ويليامز. | لولا: |
| تكون متبححاً كثيراً لو كان اسمك جاكسون أو جونسون. | كلاي: |
| هذا صحيح. | لولا: |
| ولكن لا بأس بكلاي. | كلاي: |
| كذلك الأمر مع لينا. | لولا: |
| اسمي لولا. | كلاي: |
| آه؟ | لولا: |
| لولا الضبعة. | كلاي: |
| جيد جداً. | لولا: |
| (تبدأ بالضحك من جديد) | لولا: |
| الآن أنت تقول لي «لولا، لولا، لماذا لا تأتين معي إلى الحفلة هذه الليلة؟!» الآن جاء دورك ولتكن هذه سطورك. | كلاي: |
| لولا، لماذا لا تأتين معي إلى الحفلة هذه الليلة، ها؟ | لولا: |
| اذكر اسمي مرتين قبل أن تطلب مني ذلك، ولا تقل ها. | كلاي: |
| لولا، لولا لماذا لا تأتين معي إلى الحفلة هذه الليلة؟ | لولا: |
| أرغب بالذهاب يا كلاي، ولكن كيف تطلب مني الذهاب وأنت بالكاد تعرفني؟ | كلاي: |
| هذا غريب، أليس كذلك؟ | لولا: |
| ما ردة الفعل هذه؟ من المفترض أن تقول، «واو، هيا، سمعت | كلاي: |
| بعضنا أكثر في الحفلة». | لولا: |
| هذا قميء جداً. | كلاي: |
| ماذا تبغي بأية حال؟ | لولا: |
| (تنظر إليه نصف ممتعضة، ولكن مندهشة) | |

ما هو الشيء الذي تبغشه يا سيد؟ سيد كلاي ويليلامز؟
(تمسك بفخذه قرب الحوض).

بماذا تفكر؟

اتبههي. تبغين إثارتي.

لولا: (تبعد يدها وتلقي بلب التفاحة من نافذة القطار)
أراهن...

كلاي: (تنخفض في كرسيها ويথيم عليها صمت شديد)
اعتقدت أنك تعرفين كل شيء عنّي؟ ماذا حدث؟

كلاي: (تنظر إليه، ثم تنظر ببطء بعيداً، وتنظر إلى حيث الممر بين المقاعد. تنبئ ضجة القطار. تبحث في حقيبتها وتسحب واحداً من الكتب. تضع الكتاب على ساقها وتقلب الصفحات دون ترتيب. يبرم كلاي رأسه يرى عنوان الكتاب. ضجة الكتاب. تقلب لولا الصفحات تخفص بصرها ويথيم عليها الصمت).

لولا: هل تذهبين معي يا لولا إلى الحفلة يا لولا؟
(بضجر ودون حتى أن تنظر)
أنا حتى لا أعرفك.

كلاي: ولكن قلت إنك تعرفين نموذجي.
لولا: (منفعلة بشكل غريب).

كلاي: لا تحاذق معي، يا سيد. أعرفك مثلما أعرف راحة يدي.
اليد التي تأكلين التفاح بها؟

لولا: نعم. اليد نفسها التي أفتح بها الأبواب آخر مساء يوم السبت. هذا بابي، على قمة الدرج، خمسة طوابق، فوق مجموعة من الإيطاليين والأميركيين الكذابين، وباليد نفسها أقشر الجزر أيضاً...
(تنظر إليه)

اليد نفسها التي أفك بها أزرار لباسي، أو أدع تنورتي تسقط على الأرض، اليد نفسها يا حبيب.

كلاي: هل أنت غاضبة من شيء ما؟ هل قلت شيئاً غير صحيح؟

لولا: كل شيء تقوله خاطئ.
(تتكلف بابتسامة)

هذا ما يجعلك جذباً.. ها.. ها.. في هذه السترة المضحك مع تلك الأزرار.

(بابتهاج أكثر، تمسك بستره)

لمن ترتدي هذه السترة مع ربطة العنق في هذا القبيظ؟ ولماذا ترتدي هذه السترة مع ربطة العنق؟ هل قام شعبك بحرق الساحرات أو بدأ الثورات بسبب سعر الشاي؟ أيها الصبي، نتجت هذه الثياب الضيقه من حضارة، يجب أن تشعر بالقهقر من جرائها. طقم بثلاثة أزرار. لماذا عليك ارتداء جاكيت بثلاثة أزرار وربطة عنق مخططة؟ كان جدك عباداً، ولم يذهب إلى جامعة هارفارد.

كلاي: كان جدي حارساً ليلياً.

لولا: وذهبت أنت إلى كلية ملونة حيث ظن كل شخص أنه افرييل هاريمان.

كلاي: الجميع باستثنائي.

لولا: من كنت تظن نفسك؟ والآن من تعتقد نفسك؟

كلاي: (يضحك ليخفف من وطأة الحديث)

حسناً، في الكلية، اعتتقدت أنني بودلير، ولكنني تراجعت بعد ذلك.

لولا: أراهن على أنك أبداً ما فكرت بأنك زنجي أسود.

(تتكلف الجد، وبعد ذلك تنفجر بالضحك. يصعق كلاي، ولكن بعد ردة فعل أولية، يحاول تقدير ظرافات لولا، التي تصرخ).

كلاي: بودلير أسود.

لولا: هذا صحيح.

لولا: يا ولد، أنت ساذج، اسحب ما قلته سابقاً، كل شيء تقوله ليس خطأ. آه صحيح، يجب أن تظهر على التلفزيون.

كلاي: تتصرفين وكأنك تعاملين في التلفزيون.

- لولا: هذا لأنني ممثلة.
كلاي: هذا ما ظننته.
- لولا: حسناً أنت مخطئ، أنا لست ممثلة، أخبرتك أنني دائمًا أكذب،
أنا لا شيء يا عزيزي ولا تنس ذلك. (بشكل أخف)
على الرغم من أن أمي كانت شيوعية، وهي الشخص الوحيد
في أسرتي الذي كان ذا شأن.
- كلاي: والدتي كانت جمهورية.
لولا: ووالدك صوت للرجل بدلاً من الحزب.
- كلاي: صحيح.
لولا: نعم له، نعم نعم له.
- كلاي: نعم.
لولا: ونعم لأمريكا حيث يتمتع بالحرية للتصويت جراء توافر
اختيارات! نعم!
- كلاي: نعم.
لولا: ونعم لكلا والديك اللذين، رغم اختلافهما حول قضية حساسة
مثل السياسة، تمكنا من خلق اتحاد قوامه الحب والقربان الذي
ازدهر لدى مولد كلاي النبيل... ما اسمك الثاني؟
- كلاي: كلاي.
لولا: اتحاداً للحب والتضحية التي كتب عليها أن تزدهر لدى ولادة
كلاي النبيل، كلاي كلاي ويليانز نعم، وكل نعم. نعم لأجلك،
كلاي كلاي، بودلير الأسود! نعم!
(وبسخرية شديدة وحادة)
- كلاي: يا يسوع، يا يسوعي!
لولا: شكراً يا مدام.
- لولا: لعل الناس يقبلون بك كشبح للمستقبل، ويحبونك بحيث
يمكن أن تقتلهم وقت ما تشاء.
- كلاي: ماذا؟
لولا: أنت قاتل يا كلاي وتعرف ذلك.
(يتشنج صوتها بتركيز)

أنت تعلم بشكل جيد ماذا أعني.

نعم. كلاي:

إذا سنزعم أن الهواء لطيف و مليء بالعطر.

(يتناهى صدريتها) كلاي:

هو كذلك. لولا:

و سنزعم أن الناس لا يستطيعون رؤيتك، المواطنون، وأنت حر

من تاريخك، وأنا حرة من تاريخي سنزعم أن كلينا شخصان

جميلان يصطدمان في أحشاء المدينة.

(تصرخ بأعلى صوتها) لولا:

غرووف!

المشهد الثاني

المشهد نفسه، ولكن يمكن رؤية عدة مقاعد أخرى في العربية، وخلال المشهد يظهر بعض الأشخاص على الرصيف، يمكن أن يكون هناك شخص أو شخصان في العربية مع افتتاح المشهد، ولكن لا يلاحظ كلاي أو لولا أياً من الركاب، ربطه عنق كلاي مفتوحة، لولا متشبكة بذراعه.

كلاي: الحفلة!

أعلم أنها ستكون حفلة جيدة، يمكنك المجيء معي وأنت

تبعد عادياً في هندامك وجيداً، سأكون غريبة، متعرجة،

وصامتة، أسير بخطوات واسعة وبطيئة.

كلاي: صحيح.

عندما تسquer، ربّت على مرت، بطريقة ودودة جداً على

الخاصرة، وسأنظر إليك باستغراب وأنا أحس شفتي.

يبدو أنه أمرٌ نستطيع القيام به.

ستدور وأنت تتحدث إلى شاب قريب بأفكاره منك، وإلى

عجائز حول خططك. وإذا قابلت صديقاً مع امرأة مثلية،

فسيمكون في إمكاننا الوقوف معًا نرشف كثوسنا ونتبادل رموز

الشهوة. سينزلق الجو في الحب، ونصف الحب وقرار أخلاقي

مفضوح.

- كلاي: عظيم عظيم.
لولا: وسيدعني كل شخص أنه لا يعرف اسمك، عندها...
(توقف بصعوبة)
بعد ذلك، وعندما يفعلون ذلك، سيزعمون صدقة تنكر
شخصيتك الرزينة.
(يقبل رقبتها وأصابعها)
كلاي: وماذا بعد ذلك؟
لولا: بعد ذلك؟ حسناً سنسير في الشارع في آخر الليل، نأكل التفاح
ونحرف باتجاه منزلي.
كلاي: عن سابق قصد؟
لولا: أعني، سنتظر في كل نوافذ الدكاكين ونضحك على
المنحرفين، يمكن أن نلتقي بيهودي وتنملق آراءه
المتعالية حول فنجان من القهوة.
كلاي: على شرف أي إله؟
لولا: إلهي أنا.
كلاي: الذي هو...؟
لولا: أنا... وأنت؟
كلاي:ألوهية متحدة.
لولا: بالضبط بالضبط.
(تلاحظ أحد الناس يدخل)
كلاي: استمرى في التاريخ، ماذا سيحدث لنا؟
لولا: (كتاب بسيط، لكنها تستمر في جعل وصفها مزهوأً ومبشراً
بشكل كبير)
كلاي: إلى منزلي طبعاً.
لولا: طبعاً.
ونحن نصعد الدرجات الضيقة إلى البانسيون.
كلاي: أتعيشين في بانسيون؟
لولا: لن أعيش في أي مكان آخر. تذكرني بشكل خاص بالشكل

- الجديد لجنوني.
نصد درجات البانسيون.
- كلاي: لولا:
وباليد التي أكل فيها التفاحة، أفتح الباب، وأقودك يا فريستي
ذات العيون الكبيرة إلى... يا إلهي ماذا أدعوها.. إلى غرفتي.
وماذا يحدث بعد ذلك؟
- كلاي: لولا:
بعد الرقص والألعاب، بعد الكؤوس، والمشي الطويل يبدأ
الهزل.
- كلاي: لولا:
آه الهزل الحقيقي.
(يشعر، على الرغم من تمالكه نفسه، بالحرج)
وهو...؟
- لولا: (تضحك عليه)
الهزل الحقيقي في المنزل المغمور بالسوداء. الهزل الحقيقي في
المنزل الغامض، أعلى الشارع ورعاة البقر الجهلة، أقودك إلى
الداخل، أمسك يدك الرطبة بلطاف ييدي...
ولكنها ليست رطبة؟
- كلاي: لولا:
ولكنها جافة مثل الرماد.
- كلاي: لولا:
وياردة؟
- لا تظن أنك تتخلى عن مسؤوليتك بتلك الطريقة، ليست باردة
على الإطلاق، يا فاشي! إلى غرفتي المعتمة، حيث سنجلس
ونتحدث ونتحدث إلى ما لا نهاية، ما لا نهاية.
- كلاي: لولا:
حول ماذا؟
- لولا:
حول ماذا؟ حول رجولتك، ماذا تظن؟ برأيك ما هو الشيء
الذي كنا نتحدث عنه كل هذا الوقت؟
- كلاي:
حسناً، لم أكن أعرف أنه كان كذلك، وهذا أمر أكيد، فكرت
بكل شيء إلا هذا.
- (يلاحظ دخول شخص آخر، ينظر بسرعة وبطريقة متعددة في
العربة، يرى بعض الأشخاص في الحافلة)
- لولا:
ها حتى أني لم ألاحظ متى صعد هؤلاء الناس إلى العربة.
نعم، أعرف.

- كلاي: هذا القطار بطيء.
لولا: نعم، أعرف.
كلاي: حسناً، استمري، كنا نتحدث عن رجولتي.
لولا: وما زلت، وطوال الوقت.
كلاي: كنا في غرفة جلوسك.
لولا: غرفة جلوسي المظلمة، نتحدث بلا نهاية.
كلاي: حول رجولتي.
لولا: سأجعلك خريطة للرجلة، حالما نلع المنزل.
كلاي: حسناً هذا عظيم.
لولا: هذا أحد الأشياء التي نفعلها بينما نتحدث، ونمارس الحب.
كلاي: (يحاول أن يجعل ابتسامته أكبر وأكثر ثقة).
لولا: أخيراً وصلنا إلى هناك.
لولا: ستدعو غرفتي سوداء مثل قبر، ستقول «يشبه هذا المكان قبر جولييت».
كلاي: (يضحك) يمكن.
لولا: أعرف، من الممكن أن تكون قد قلت ذلك سابقاً.
كلاي: هل هذا كل شيء؟ أهذه هي الرحلة العظيمة؟
لولا: ليس كل شيء. ستقول ووجهك قريب جداً جداً من وجهي
مرات ومرات، ستقول بل ستهمس بأنك تحبني.
كلاي: من الممكن أن أفعل.
لولا: وستكون كاذباً.
كلاي: لن أقول كذباً في مثل هذا الأمر.
لولا: هذا هو الشيء الوحيد الذي ستكتذب بشأنه، وخاصة إذا كنت
تظن أنه سيمعنيني الحياة.
كلاي: يمنحك الحياة؟ لا أفهم.
لولا: (تنفجر بالضحك، ولكن باتهاج شديد)
لا تفهم؟ حسناً لا تنظر إلي، هذا هو الطريق الذي أسلكه، هذا

كل شيء، حيث تأخذني قدماي مجرد أن أطأ بهما الأرض،
الواحدة أمام الأخرى.

كلامي: لولا: رهيب رهيب، أمتأكدة أنك لست ممثلة؟ مع كل هذا التفخيم؟! حسناً أخبرتك أنني لم أكن ممثلة... ولكنني أخبرتك أيضاً أنني أكذب طوال الوقت. استنتاج ما تشاء.

كلاي: رهيب، أمتأكدة أنك لست ممثلة؟ كل شيء مرتجل؟
لا أكيد من ذا؟

لولا: أخيرتك بكل ما أعرفه، أو أغلب ما أعرفه.

كلاي: ألا يوجد أجزاء مضحكة؟

اعتقدت أن كل شيء مضحك.

کلای: ولكن تعنین بشكل خاص، وليس ها.. ها...

لولا: أنت لا تعرف ماذا أعني؟

كلاي: حسناً، أخبريني «بأغلب شيء»، قلت: «أغلب ما أعرفه»، ماذا بقى؟ أريد كامل القصة.

لولا: (تباحث دون هدف في حقيقتها، تبدأ بالحديث بنفس متقطع، ونبرة خفيفة وسخيفة)

كل القصص قصص كاملة، قصتنا الكاملة... لا شيء إلا التغيير، كيف يمكن أن تستمر هذه الأشياء إلى الأبد؟

(تضربه على الكتف، وتبدأ بالعثور على أشياء في حقيبتها، تأخذها وترمي بها من وراء كتفها في ممر العربة).

ما عدا أني أستمر كما هو الحال الآن، التفاح والمشي الطويل مع عشاق أذكياء وشجعان. ولكنك تخلط الأمور، تنظر عبر

النافذة كل الوقت، تقلب الصفحات، تغير، تغير، تغير.. حتى - سحقاً - أنا لا أعرفك. أليست هذه قضية هامة، أنت جدي.

أراهن أنت جدي بشكل يصعب فيه تحليلك نفسياً، مثل كل الأشياء التي تحدث فيك ⁽¹⁾ التي تحدث فيك لأنها تهمك.

السُّعْرَاءِ الْيَهُودِ مِنْ يَتَّكِرُ الدِّينَ يَتَرَوُونَ أَمْهَاتِهِمْ تَبَعِّدُ عَنْ أَمْهَاتِ أَخْرِيَاتِ، أَوْ أَمْهَاتِ الْآخْرِينَ، وَهُمْ يَضْعُونَ رُؤُوسَهُمْ

(١) مدينة بالقرب من نيويورك، وتقع على نهر هدسون.

المتهلة على أثدائهن الكبيرة، قصائدهم دائماً مضحكه وتدور
جميعها عن الجنس.
يبدون كباراً، مثل الأفلام.

كلاي:
لولا:
(بصراحة)

ستستمر الأشياء بتأثيرها عليك حتى تبدأ بكراهيتها.
(يلج كثير من الناس العربية. يقتربون من الاثنين، بعضهم واقف
يتارجح بطبع من العلاقات بسقف العرقية، ينظرون إلى الاثنين
باهتمام فاتر).

كلاي:
لولا:
أوه؟ تعرفين شيئاً عنهم؟
لولا:
كلاي:
لولا:
أوه نعم. أعرف عنهم أكثر مما أعرف عنك. هل يخيفونك?
كلاي:
لولا:
لأنك زنجي هارب.
نعم؟
لولا:
كلاي:
لولا:
ألا يضعون أسلاكاً حول أماكن سكتناكم؟⁽¹⁾
كلاي:
لولا:
لا بد أنك يهودية. كل ما تفكرين به هو الأسلام. لا يوجد
أسلاك حول أماكن السكن.

المزارع كبيرة ومفتوحة بيضاء مثل السماء، وكل شخص هناك
كان مكتوباً عليه الوجود. فقط يعزفون ويدندنون طوال الوقت.

(1) المعنى هنا تحفيري حيث يقصد الأكواخ التي كان يعيش الزوج فيها في مزارع البيض.

لولا: نعم نعم.

كلاي: ومن هنا انتشرت أغاني البلوز.

(تببدأ بتمتمة أغنية وسرعان ما تصبح هيستيرية. ومع بدايتها بالغناء تنهض عن مقعدها، وهي تلقي بالأشياء من حقيقتها في ممر الحافلة، تقوم بحركات إيقاعية وتهزّ خصرها - مثل رقصة التويست - وتستمر في الرقص على طول الممر في الحافلة، تصطدم بكثير من الأشخاص الواقفين، وتتدوس على أقدام الجالسين. في كل مرة تصطدم بشخص تصرف بشيء من البذاءة، تهزّ بخصرها وهي تخبط كل مرة) هكذا ولدت البلوز. نعم.. نعم... ابن الحرام، ابتعد عن الطريق. نعم.. نعم.. نعم... وهكذا ولدت البلوز، عشرة زنوج صغار، يجلسون على جذع ولكن لا يبدوا ولا واحد منهم مثله.

(تشير إلى كلاي، تعود باتجاه المقعد، مع يديها ممدودتين نحوه لينهض ويرقص)

وهكذا ولدت البلوز. نعم هيا يا كلاي. دعنا نقم بالسيء من الرقص. نحك بطوننا. نحك البطون

كلاي: (يحرك يديه رافضاً دعوتها. يشعر بالحرج، ولكنه مصمم على عدم التورط في هذا الأمر) هاي. ماذا كان في تلك التفاحات؟ يا مرأة، يا مرأة على الجدار من أجمل النساء؟ يا بياض الثلج، ولا تنسني ذلك.

لولا: (تمسك بيديه ولكنه سرعان ما يسحبها).

هيا يا كلاي. دعنا نحك بطون في القطار. البذيء، البذيء. دعنا نقم بعمل الطاحونة مثل أملك ذات غطاء الرأس العتيق. دعنا نهزم ونهزم حتى تفقد عقلك. هزه، هزه، هزه، هزه، أوووووي. هيا يا كلاي. دعنا نلعب لعبة التبديل في القطار، حك الصرة.

كلاي: هاي. تبدين مثل السيدة التي أحرقت تنورتها المصنوعة من القش.

لولا: (تنزعج لأنه لا يريد الرقص، وتهاج أكثر لتحرجه بشكل أكبر).

هيا يا كلاي.. دعنا نقم بالأمر أwooه! كلاي! أيها الوغد الأسود، ابن الطبقة الوسطى. انس أمك العاملة الاجتماعية لعدة ثوان ودعنا نقرع بطوننا ببعضها.

كلاي، أيها الأبيض بشفتين بلون الكبد. يا من ستكون مسيحيأً. أنت لست زنجياً. لست سوى رجل أبيض قذر. انهض يا كلاي، ارقص معندي يا كلاي.

كلاي: لولا!، اهدئي الآن، اهدئي.

لولا: (تسخر منه في رقصة مهتاجة)

اهدئي اهدئي. هذا كل ما تعرفه.. تهز رأسك ذا الشعر الأجدد المغسول بالكريم. تضبط أزرار سترتك حتى ذقنك، تستعمل كلمات الرجل الأبيض. يا مسيح. يا الله. انهض واصرخ بهؤلاء الناس. مثل إطلاق الهواء الفارغ في الوجوه البائسة.

(تصرخ بالناس في القطار، ما تزال ترقص)

القطارات الحمراء تبصق الشباب الداخلية اليهودية إلى الأبدا! تنشر رواحة الصمت.

وعاء الغريفي⁽¹⁾ يصفر مثل طيور البحر. كلاي. كلاي. يجب أن تنهض. لا تجلس ميتاً بالطريقة التي يريدونك فيها أن تموت. انهض.

كلاي: أو... اجلسني.

(يتحرك عنها من متابعة تصرفها)

اجلسني، أwooوف.

لولا: (تنحرف مبتعدة عن يده)

سحقاً لك، يا عم توم. رأس توماس وولي.

(1) الغريفي Gravy صلصة مصنوعة من عصائر اللحوم، سائل وطحين تقدم مع اللحم والخضار.

(تبدأ برقص نوع من الجيغ⁽¹⁾ تهزاً من كلاي بسخرية مرتفعة)

هنا العم توم.. أعني العم توماس وولي هيد. مع وزرة بيضاء كثة يتکع على قصبه. توم العجوز. توم العجوز. لندع الرجل الأبيض يحمل أمه العجوز، وهو يتقل في الغابات ويخفي رأسه الرمادي اللطيف. توماس وولي هيد العجوز.

(يبدأ بعض الركاب بالضحك. ينهض سكير وينضم إلى لولا في رقصها، ويغنى بأفضل ما يستطيع «أغنتيها». ينهض كلاي من مقعده ويتفحص وجوه الركاب الآخرين)

لولا! لولا!

كلاي:

(ترقص وتدور وهي تصرخ بأعلى صورتها. السكير يصرخ أيضاً، ويحرك يديه بقوة)

لولا... أيتها العاهرة. لماذا لا تتوقفين.

(فيندفع وهو نصف متعرث من مقعده، ويمسك بأحد ذراعيها)

دعني أيها الوغد الأسود.

لولا:

(تحاول التملص من قبضته)

دعني! ساعدوني!

(يسحبها كلاي نحو مقعدها، ويحاول السكير التدخل. يمسك كلاي من كتفيه ويتصارع معه. يلقي كلاي بالسكير إلى الأرض بدون تحرير لولا، والتي ما تزال تصرخ. يوصلها كلاي إلى مقعدها ويلقيها فيه)

الآن اخرسي.

كلاي:

(يمسك بكتفيها)

آخرسي. لا تعرفين عما تتحدثين لا تعرفين أي شيء. لذا أبقي فمك الأحمق مغلقاً.

أنت تخشى البيض. وكذلك والدك. عم توم صاحب الشفة

لولا:

(1) رقصة غير منتظمة، تدل على حالة هياج.

.الغليظة.

كلاي: (يصفعها بقوة على فمها. يرطم رأس لولا بمسند المقعد وعندما ترفع رأسها ثانية، يصفعها مرة أخرى)
الآن اخرسي ودعيني أتكلم.

(يلتفت نحو الركاب الآخرين. بعضهم يجلس على حافة المقعد. أما السكير فيجلس على ركبة واحدة. يهرش رأسه، ويغنى الأغنية نفسها. يصمت عندما يرى كلاي ينظر إليه. يعود الآخرون إلى الجرائد أو يحدقون من النافذة) سحقاً. لا تملkin أي إحساس يا لولا أو مشاعر. أستطيع قتلك الآن. يا لحنجرتك الصغيرة القبيحة. أستطيع عصرها، وأراقب لونك يتحول إلى الأزرق وأنت ترکعين. وأنت تقومين برفسات صغيرة. وكل هذه الوجوه المنتشرة هنا ينظرون - من عل جرائدكم - إلي. اقتلهم أيضاً. حتى لو توقعوا ذلك. ذلك الرجل هناك....

(يشير إلى رجل حسن اللباس)

أستطيع سحب جريدة التايمز من يده، أنا التحيل وابن الطبقة الوسطى، أستطيع سحب الجريدة من يده وبمنتهى السهولة عصر حنجرته. لا يستهلك هذا مني أي جهد. لماذا؟ أقتلكم أيها الحمقى المتحذلقون؟ لا تفهمون أي شيء سوى الرفاهية.

لولا: أحمق.

كلاي: (يدفعها نحو المقعد)

لن أتكلم ثانية، تالالة بانكهيـد¹. رفاهية. في وجهك وأصابعك. أنت تقولين لي ماذا يجب أن أفعل.

(صرخة مفاجئة تخيف كل الحافلة)

حسناً، لا! لا تقولي لي أي شيء! إذا كنت رجلاً أبيض مزيفاً من الطبقة الوسطى. فلاكن كذلك. ودعيني أكن كذلك

(1) ممثلة أمريكية.

بالطريقة التي أريدها.

(وهو يصر على أسنانه)

سأزع نهديك الذابلين. دعني أكن من أشعر بكونه. العم توم توماس. أو أي شخص آخر. هذا ليس من شأنك. لا تعرفين أي شيء، إلا ما تريدين رؤيته. مثل، كذب. خدعة، أنت لا تريدين القلب النقي، القلب الأسود الخفاف. أنت لا تعرفين حتى ذلك. أنا أجلس هنا، مرتدية الطقم، لأمنع نفسي من قطع حناجركم. أعني بنشوة.

أيتها العاهرة العظيمة المتحررة. تضاجعين بعض الرجال السود، وتصبحين باستحقاق خبيبة بالناس السود. أي هراء هذا. الشيء الوحيد الذي تعرفينه أنك تستجدين عندما يضربك أحد بقوة. هذا كل شيء. حك البطن؟ أردت القيام بحك البطن؟ سحقاً حتى أنت لا تعرفين كيف. لا تعرفين كيف. هذا هو الهراء الذي تفعلينه، تدوير مؤخرتك مثل فيل. هذه ليست طريقتني في حك البطن. حك البطن لا ينتمي إلى الكوينز⁽¹⁾. حك البطن ينتمي إلى الأماكن المظلمة، إلى الناس الذين يضعون قبعات كبيرة ومعاطف محمولة على ذراع واحدة. حك البطن يكرهك.

مجموعة من الكهول الصلغان البيض يقطققون أصابعهم.. ولا يعرفون ماذا يفعلون. يقولون «أنا أحب بيسي سميث». ولكنهم لا يفهمون أن بيسي سميث تقول «قبل قفای، قبل قفای الأسود المتھور». قبل الحب، المعانا، الرغبة، أي شيء يمكن شرحه، بيسي سميث تقول وبوضوح شديد، «قبل قفای الأسود». وإذا كنت لا تعرفين ذلك فأنت من يقوم بالتقبيل.

شارلي باركر؟ تشارلي باركر. كل الأولاد البيض المتطرفين يصرخون على بيرد. وبيرد يقول، «ارفع مؤخرتك، أبيها الأبيض الغبي! ارفع مؤخرتك». وهم يجلسون هناك يتحدثون عن

(1) حي في نيورك يقطنه السود.

العصرية المعذبة لشارل باركر. ما كان ليبرد أن يعزف قطعة موسيقية لو لا أنه صعد شارع رقم 67 وقتل أول عشرة رجال بيض رأهم. ولا قطعة موسيقية! وأنا سأكون أعظم شاعر. نعم. هذا صحيح! شاعر نوع من الأدب القذر.. كل ما يحتاج الأمر ببساطة هو ضربة سكين. دعني أجعلك تنزفين دماً، أيتها العاهرة القذرة، وافهمي بذلك قصيدة. جمع من المجانين يسعون للابتعاد عن العقل. والشيء الوحيد الذي يشفى الجنون يكون قتلك هكذا وببساطة.

أعني إذا قتلت، سيفهمني الأبيض. أنت تفهمين؟ لا. لا أعتقد لو قتلت بيسبي سميث بعض البيض لكان استغنت عن تلك الموسيقى. كان بإمكانها التحدث بشكل مباشر وواضح عن العالم. دون استعارات، دون أصوات ناشزة. دون حركات في المنطقة المظلمة من روحها بشكل واضح كما يساوي اثنان مع اثنين أربعة. المال. القوة الرفاهية. وما شابه ذلك جميعاً. زنوج مجانيين يديرون مؤخراتهم على العقل.

عندما لا يحتاج الأمر إلا إلى فعل القتل. مجرد قتل! سيجعل هذا منا جميعاً عقلاً.

(يتعب فجأة)

آآآه. سحقاً. ولكن من يحتاجه؟ أفضل أن أكون أحمق. مجنوناً. آمناً مع كلماتي، دون موت، نظيف، أفكار قاسية تحفظني لغزوات جديدة. جنون شعبي. هنا! هذه ضحكة. شعبي. لا يحتاجوني لأواعيهم. لهم أرجل وأذرع. حالات جنون شخصية مرايا. لا يحتاجون كل هذه الكلمات. لا يحتاجون إلى أي دفاع. ولكن اسمعي، شيئاً آخر. وأخبرني والدك بذلك، والذي يمكن أن يكون من النوع الذي يحتاج أن يعرف في الحال. وعلى هذا باستطاعته أن يخطط سلفاً. قوله أن لا يعظ هؤلاء الزنوج بكثير من العقل والمنطق البارد. دعوهم لوحدهم. دعوهם يغدون اللعنات عليكم بالرمز وأن يروا قذارتكم كنقص في اللباقة. لا تقوموا بالخطأ، عبر دفعة

غير مسؤولة من الإحسان المسيحي، لا تتحدثوا عن مزايا العقلانية الغربية، أو التراث الفكري للرجل الأبيض، أو من الممكن أن يسمعوا. وعندما، ذات يوم، ستكتشفين أنهن يفهمون بالضبط ماذا تقولين، كل هؤلاء الناس، أصحاب البلوز. في ذلك اليوم، عندما تصدقين فعلاً أنك تستطعين قبولهم في رحابك كأنصاف بيض، متآخرين عن الناس العاديين، دون البلوز، وباستثناء القديم جداً، ملاحظة، فإن القلب المبشر العظيم سينتصر، وكل هؤلاء الزنوج سيبدون رجالاً من الغرب بعيون متطلعة لحياة نظيفة نافعة، هادئة، تقية وعاقلة وسيقتلونك. سيقتلونك وسيكون لهم توضيحهم العقلاني إلى حد كبير، مثلك، تماماً مثل توضيحك سيقطعون حناجركم. ويسحبونكم من مدنكم بحيث يتسلط اللحم عن عظامكم في عزلة المجارير.

لولا: (يتغير صوتها ويصبح أقرب إلى نوعية رجال الأعمال)
سمعت ما يكفي.

كلاي: (يمد يده ليمسك بكتبه)
أراهن أنك سمعت. أعتقد أنه من الأفضل لي جمع كتبتي ومغادرة القطار. ويبدو أننا لن نلعب تلك اللعبة التي خططناها معاً.

لولا: لا. لن نلعب. أنت محق في ذلك على الأقل.
(تلتفت وتنظر بسرعة إلى بقية العربية)
حسناً.

كلاي: (يستجيب الآخرون)
(ينحنى بشكل متعارض مع الفتاة لاستعادة أشيائه)
آسف، يا فتاة، لا أعتقد أننا نستطيع تنفيذ الأمر.

(وي بينما هو ينحني فوقها تسحب الفتاة سكيناً صغيرةً وتغرزها في صدر كلاي مرتين يتزوج فوق ركبتيها، بينما يعمل فمه بحمامة)

آسف صحيح.

(تلتفت إلى الآخرين في العربية الذين نهضوا من على مقاعدهم) آسف، هذا هو أصح شيء قلت. أبعدوا هذا الرجل عنـي. هيا، الآن !!

(يتقدم الآخرون ويجررون جسد كلاي بعيداً عبر الممر) افتحوا الباب وألقوا بجثته.

(يلقون به)

وأخرجوا جميعاً في الموقف التالي.

(تشغل لولا نفسها في ترتيب أشيائها. واضعة كل شيء في مكانه. تخرج دفتر ملاحظات وتسجل ملاحظة سريعة. تعيد الدفتر إلى حقيبتها. يتوقف القطار، ويخرج الجميع، تاركين لولا وحدها في العربية).

(حالاً، يدخل شاب زنجي في العشرين من عمره العربية يحمل كتابين تحت ذراعيه يجلس خلف لولا بعدة مقاعد. عندما يستقر في مقعده تلتفت وتنظر إليه نظرة بطيئة وطويلة. يرفع رأسه عن الكتاب ويسقط على رجلية. عندما يتقدم جامع تذاكر العربية العجوز الأسود، يسير بخفة، ويدنّد بكلمات أغنية. ينظر إلى الشاب ويجيبه بسرعة)

جامع التذاكر: هاي، يا أخي!

الشاب: هاي.

يستمر جامع التذاكر في سيره في الممر مع رقصته الخفيفة وأغنية. تلتفت لولا وتحدق فيه وتتبع حركاته في الممر. يحرك جامع التذاكر قبعته محياً عندما يصل إليها ويستمر وهو يغادر العربية)

■ الستار

٤-كتاب

قراءة: علي ناصر

فيجاي ايسواران

في فضاء الصمت



في فضاء الصمت

فيجاي إيسواران

هراءة: علي ناصر

يعتبر فيجاي إيسواران الابن الشرعي لغابات التأمل في التبيت والهيملايا، تلمنذ على أرسسطو وأفلاطون، واستلهم الصمت من حكماء الصين، ومارسه طفلاً مع جديه ثم والديه. استمد الخبرة الغربية في التجارة والاقتصاد، وحصل على الماجستير العالمي في اختصاصه من بريطانيا، وعاد إلى ماليزيا وطنه، وأسس مع بعض الأصدقاء شركة تجارة إلكترونية غدت خلال ثمانى سنوات ثالث أكبر شركة من نوعها في العالم.

«في فضاء الصمت» الكتاب الأول للمؤلف، صدر في ماليزيا عام 2006، ترجم إلى لغات عدّة. حاز إيسواران عام 2007 على لقب داتو من رئيس الوزراء الماليزي، ويقابل لقب لورد عند البريطانيين.

يتألف كتاب في فضاء الصمت لمؤلفه فيجاي إيسواران من مقدمة وثلاثة أجزاء، يسبقها عدد من كلمات التقرير والمدح بالكتاب، لبيان مدى أهمية تطبيق برنامجه لمن يرغب بتنظيم حياته، والوصول المضمون لأهدافه في الحياة.

يضم الجزء الأول سبعة فصول في الصمت، والسفر الأول، والجهاد الأعظم، والعدو الداخلي، والبحث عن التوازن، والاستقلالية، وأخيراً السمو.

أما الجزء الثاني فيركز على برنامج فضاء الصمت، ويضم أربعة فصول في العمل، والواجب، والمعرفة، والتقوى؛ ويقتصر الجزء الأخير على 21 سؤالاً، يجب عنها المؤلف، حول أصول عملية فضاء الصمت وآثارها.

في المقدمة والتمهيد يبين الكاتب:

«إن العقل البشري هو الأداة الأكثر قوة التي خلقها الله؛ إنه كالمحيط الواسع الذي تقف يومياً على شواطئه، مستخدمين ملعقة صغيرة للحصول على قطرة واحدة في

كل مرة نريده فيها. وهكذا.. فإن هذا الكتاب الصغير عن فضاء الصمت، يأمل أن يعلمك عزيزي القارئ (يقول المؤلف) كيف تستبدل بالملعقة إناء كبيراً تغرف به؛ بكلمات أخرى: كيف تسرج طاقة عقلك؟ لا يستطيع أحد تذكر شكل سقراط، أو كتفوشيوس، أو شكسبيه، أو باخ، أو بيتهوفن؛ في حين يعرف معظم الناس عبر القرون ما أنجزته عقول هؤلاء المشاهير.

إن فضاء الصمت يخلق أمامك مرآة تنبهك إلى أنك في حاجة للاستحمام وإعادة الترتيب كل يوم، إنها تعرّفك كيفية التفكير الناجح المهم كالتنفس. إن فضاء الصمت أيضاً يبني ذاكرتك القريبة الأكثر حدة وحماسة، التي تساعدك على شق طريقك في الفضاء المادي لحياتك بفعالية أفضل.

إن اجتماع الواجب، والمعرفة، والتقوى، معاً يجعل من فضاء الصمت الأداة الأقوى للنجاح في العمل والحياة».

في الجزء الأول، يأتي الفصل الأول ليعرف الصمت مباشرة، فيقول الكاتب: «يمكن الوصول إلى الحقيقة المطلقة بالصمت فقط، وليس بأي كلام»؛ ثم يتحدث عن إيقاع الصمت بعنوان رئيسي؛ يقول: «ما الذي يمكن أن يحدث إذا ما توقفت الأرض لجزء من الثانية عن دورانها المعتاد؟ سيكون هناك فوضى كونية، وقد تحدث كارثة في التوافق بين الكواكب؛ هناك استمرارية وإيقاع متاغم في كل الأشياء، وهي موجودة في داخلنا عميقاً ضمن تركيبنا الخلوي. تتحرك خلايانا معنا، كما تتحرك مع الأرض، كما تتحرك الشمس، كما الشمس مع المجموعة الشمسية، وكما يتحرك النظام الشمسي مع الكون. هناك إيقاع ونموذج في كل الأشياء؛ كل شيء يحوي أمثلة؛ إنها الإيقاع. لكن تشوشاً ما وخللاً ما سيظهران حتماً حولنا، إذا ما حاولنا الحركة ضد اتجاه جريان الكون».

«يبدأ الطفل الصراخ فور ولادته، لأنه كان مغموراً بصمت تام حتى تلك اللحظة. إن فضاء الصمت الأبدى الذي جتنا منه جميعاً، هو المكان الذي نتوق للعودة إليه دائمًا».

في الفصل الثاني يظهر عنوان «السفرُ الأقدم».

و يقر الكاتب: «الجسد هو السفرُ الأقدم المكتوب بيد الخالق نفسه».

لم تختر أن يكون لديك يدان اثنان، أو فم واحد، أو عينان اثنتان؛ كما أن والديك لم يكن لهما أي رأي فصل في تصميم جسده. ولكن، إذا أقيمت نظرة على جسده، ستتجدد أن كل جزء منه جاء مزدوجاً. عيناك وفتحتا الأنف، والأذنان، دماغك الأيسر والأيمن، واليدان: اليمنى واليسرى، وكذلك الرجالان. ومنافذ القلب في اليسار واليمين، وما إلى ذلك. ولكن، في منتصف وجهك تماماً عضو واحد لا نظير له: إنه الفم، لسانك. ومن هنا يمكن للمرء أن يستخلص رسالة محددة:

على المرء أن يرى ضعيفي ما يتكلم، وأن يفكر ويسمع ضعيفي ما يتكلم أيضاً؛ كما أن على المرء أن يعمل ضعيفي ما يتكلم كذلك، وأن يتنفس ضعيفي ما يتكلم. وبالرغم من ذلك، فإننا جميعاً عبيد للسان الذي لا يرتاح أبداً؛ قليل عديد من يفكرون قبل أن يتكلموا؛ بل قد يتكلم ببعضنا أثناء نومه. يوجد حاجزان رئيسيان يحولان دون سماعك لنفسك الداخلية، هما: الصخب الذي تصدره أنت، وجبلة العالم الخارجي. لذلك، فإن فضاء الصمت يغلق مصدر الضجيج الفطري الذي هو أنت نفسك؛ فعندما تكون مشغولاً بالإصغاء إلى حديث نفسك، لن تصغي إلى الآخرين. هناك كثير من الضجيج حولنا، كما يوجد ضجيج كثير في دواخلنا. في نهاية المطاف، عندما تتتدفق الكلمات، من المؤكد أنها ستكون رخيصة؛ أما عندما نضبطها إلى قطرات، تصبح كل قطرة ذات صدى عميق، وينجد لكل كلمة وقع عظيم. ويأتي الكاتب بحكم وتأثير تضفي على الكتاب صبغتها: «أنت سيد كل كلمة لم تقلها بعد، ولكنك عبد لكل كلمة نطقتها حتى الآن». و«إن الصمت جميل، فلا تحطمه، حتى تتمكن من جعله أجمل».

في الفصل الثالث عنوان كبير: «الجهاد الأكبر»، ويختصره المؤلف بتعريف: «ضبط النفس». ويحكي قصة تشرح الفكر: «عثرت امرأة حكيمة متوجولة في الجبال على حجر كريم في ساقية ماء، فوضعته في حقيبتها، وتابعت سيرها. في اليوم التالي، التقت بمسافر جائع، ففتحت حقيبتها لتشاركه طعامها. شاهد المسافر الجائع الحجر الكريم، وطلبه من المرأة الحكيمه، فأعطته الجوهرة دون تردد. غادر الرجل سعيداً بكنزه الثمين، يكاد يطير من الفرح، لأنه عرف أن قيمة هذه الشروة تكفيه للعيش بأمان طوال حياته. لكنه عاد بعد أيام، ليعد الحجر الكريم إلى المرأة الحكيمه».

«كنت أفكر»، قال الرجل، «أعرفكم هي قيمة الحجر، لكنني أعيده إليك، آملًا أنك تستطعين إعطائي شيئاً أثمن؛ منحني ذلك الشيء الذي جعلك قادرة على إعطاءي الحجر».

بعد القصة يوضح الكاتب مراده: «تصبح روبيتك واضحة فقط، عندما تستطيع النظر داخل قلبك. من ينظر من الخارج يعلم، من ينظر من الداخل يستيقظ. الإنسان كتلة فحم، يستطيع إذا تمكّن من العيش بسعادة أن يكون الماسة. ليس بمقدور كتلة الفحم أن تتحول إلى الماس من دون ضغط وصقل. والسؤال هو: «بما أنني أريد أن أكون جوهرة، فهل أنا مستعد لدفع الثمن؟!». إن أولئك الذين يتحكمون بأنفسهم، هم فقط القادرون على التحكم بمصيرهم. ثم يستشهد الكاتب بالحديث النبوى الشريف: «الجهاد الأعظم هو جهاد النفس».

كما استشهد بحكم ومقولات لفلاسفة وحكماء وعظماء كثيرين، لم نذكرها هنا منعاً من إطالة تقديم الكتاب.

في الفصل الرابع يبين الكاتب «العدو الداخلي» للإنسان، ويعتبر أن: الغضب أهم عدو للمرء؛ يقول: «إذا كان الصراع الأكبر هو الصراع مع الذات، فالعدو الأكبر في هذا الصراع هو الغضب. الغضب قطرة حبر في كأس من الحليب؛ حالما يجتاحك الغضب» ليس هناك من عودة إلى الوراء؛ بعد سقوط قطرة الحبر في الحليب، تفقد الحليب للأبد. إذا سمحت للغضب بالسيطرة عليك، حتى يتمكن منك، سيتضاعف حجمه، وتزيد حدته إلى غضب أقوى وأشد، وهكذا.. تكبر دائرته باستمرار دون نهاية. إن الغضب كتعبير عن الخبر أمر آخر، يغدو غضب المرء التابع لغيره كالسيف أو المسدس سلاحاً بيده، يمكن له أن يقتل، أو يدمر، إذا ما فقد المرء السيطرة على نفسه. ولا يمكن للغضب أن يكون وسيلة فعالة أبداً في حل النزاعات. فهو بالنهاية يقلصنا جميعاً».

يؤذينا غضبنا بقدر ما يؤذى الآخرين من حولنا. يدمر الغضب الحياة وال العلاقات الاجتماعية والعائلات والمجتمعات. ويامكان الغضب أن يفكك نسيج المجتمع، ويدمر الأمم في طريقه.. ثم ينتقل الكاتب إلى عدو آخر، ويعلن أن الأنانية هي عدو الإنسان الثاني الأهم، لأن: «الغضب انسياق للأنانية التي تعتبر إلى حد بعيد جزءاً منا،

لأننا نضع الكثير من طاقتنا في بناها، تماماً كما نفعل عند بناء منزل. ونحن من يفتش عادة عن مهرب بالغطرسة التي توقدنا الأنانية، معتقدين أنها ستكون قوة لنا. وفي الواقع، هي ضعف يغطي إحساساً فطرياً بالدونية أو النقص، وهذا بدوره يقود إلى تدمير الذات. نحن نقود موجة غضينا، ونبقى على ظهر الموجة، بدلاً من أن نسأل أنفسنا: لماذا؟! إننا لا نسأل أبداً هذا السؤال، لأننا نخشى من الأجوبة. إن معرفة جواب ذلك غالباً ما توقف الغضب في الحال».

وينتقل الكاتب إلى شأن هام جداً للنجاح برأيه، ألا وهو التواضع، فيقول: «المتواضع الحقيقي لا يستطيع الغضب. أظهر الحياة، كما الشجرة تنحني إلى الأسفل بحملها من الثمار الناضجة. إنها عاقر تلك الشجرة التي ترفع رأسها عالياً بغرور أجوف. إن فضاء الصمت لا يتحكم بغضبك، ولكنه يفصلك عنه، مانحاً إليك مسافة تلتقط فيها أنفاسك للتعامل معه. مهما كنت مغروراً أو أنانياً، فإنه، ومن خلال التعمق في صمتك الداخلي، سيكون من الصعب عليك أن تشعر بالغضب. باستطاعتك بالفعل أن تجد نفسك تتراجع خطوة إلى الخلف، وتضحك قائلاً: «إنني غضبان، لماذا؟!». ثم حلل الأسباب، لتعرف لماذا باستطاعتك الاحتفاظ بسيف أو مسدس، وعدم اضطرارك لاستخدامهما أبداً، وهذا ما عليك فعله حيال الغضب».

في الفصل الخامس، يبين الكاتب ضرورة الحاجة إلى الموازنة بين الأشياء جميماً. يقول: «كن كالمحيط الذي يستقبل كل الجداول والأنهار. إن المحيط يبقى هادئاً ساكناً لا يتحرك، فهو لا يشعر بهم. إن الكمال ليس بلوغ حده النهائي. إنه الموازنة بين الحدود. إن فضاء الصمت يبين استقلاليتك عن كلا الإخفاقات والنجاحات على حد سواء، تلك التي تصبح أمراً عادياً، وليس مناسبات لحزن، أو تحزن؛ بل مجرد علامات على الطريق. إن انتصارات المرء لا تتطلب منه المبالغات؛ ما تتطلبه، فقط، التوازن». ثم يضع الحل الثاني: السلام، فيبحكي قصة يؤكّد فيها: «إن السلام لا يعني أن تكون بالضرورة في مكان لا ضجيج فيه، أو لا متابعة، أو لا عمل شاقاً. السلام الحقيقي، أن تكون وسط كل تلك الأشياء، وما يزال باستطاعتك أن تبقى هادئاً في قلبك».

عندما نكون مستقلين بالرأي، فإننا نكون في حالة من الهدوء والسكينة الداخلية التي تعكس على من حولنا.

«إن الاستقلال بالرأي هو أن تعيش ضمن عالمك الخاص، لا تكن مصدوماً بما يجري من حولك».

ويعد المؤلف ليؤكد أهمية ممارسة عملية التأمل التي يعتمدتها شخصياً، ويدعونا إليها قائلاً: «بممارسةك (فضاء الصمت) تبذر بنوراً للسكينة في داخلك. أنت تتوجول للوصول إلى إيقاع مختلف. تبقى محافظاً على هدوئك في المركز، كمصدر قوة وثبات للأشخاص المحيطين بك. عند ممارستك لفضاء الصمت» يتحرك معك وداخلك ملامساً وجداً لك كل يوم، كما لو أنه تقارب مع القدسية من الصميم».

ثم ينتقل الكاتب في الفصل السادس إلى الاستقلالية عن النفس وعبوديتها؛ يقول: «إن أفضل القرارات تأتي من الاستقلالية، وهو منتج إضافي لفضاء الصمت. كي تصبح قادراً على القيام بما تريده، عليك أن تكون قادراً على الاستقلال عن نفسك داخلياً، والرجوع خطوة نحو الخلف. في معظم الأوقات التي تكون فيها قريباً من ساحة الحدث، يعمل عقلك ودماغك ولسانك معاً، وبشكل متزامن. تصرف أولاً، وبعد ذلك تفكير. إن ممارسة فضاء الصمت تجعلك تفكر أولاً، والتفكير مقدماً يعطيك النتيجة المرجوة. إن الشخص المستقل لا يخشى فقدان أي شيء. لأن خسارتنا الحقيقة خسارة ما تتعلق به فقط. استقلاليتك تعني أنه تفكر، وتتخذ القرارات بوضوح وجلاء».

بما أنها تتطور، فإننا سنصل أخيراً إلى حالة من الاستقلالية؛ حيث يكون لدينا القليل من التوقعات عن الحصيلة، موقنين أن الكون سوف يجعل الأشياء أفضل دائماً. إن هذا يحدث بطريقة لا نستطيع التخطيط لها، ولا التنبؤ بها. إن الاستقلالية تعني أنها نستطيع أن نقبل أن هذا الفشل أو تلك الهزيمة ليسا شيئاً لا يمكن تجنبه أو التماسه، بل تقبلاً كجزء من كل نجاح، ومن كل نصر».

ولا ينسى الكاتب الحب؛ إذ يعطيه موقعاً هاماً جداً في فضاء الصمت. يقول في الحب: «إن الاستقلالية والانفصال لا يعنيان عدم الشغف أو اللامبالاة؛ وليستا غياب

الحب كذلك. في الواقع، إن الانفصال عن النفس يتطلب منك حباً عظيماً. ففي أعمق أشكاله، يمكن للحب أن يكون مستقلاً. عليك أن تكون مستقلاً (نفسياً)، غير مولع بأن تعنتي بوالديك في سنوات عمرهما الأخيرة، وملحظة شيخوختهما، فتبقي معهما، وتحبهما من دون أن تعاني من اليأس. كما ينبغي عليك أن تكون مستقلاً، لندع أولادك يرحلون عن العش المنزلي، حين يصبحون جاهزين لذلك. أنت في حاجة إلى حب عظيم، كي تكون قادراً على إظهار إرادة كبيرة. إن الرحمة، كما تجسدها الأرواح العظيمة عبر التاريخ، ليست شفقة ولا تعاطفاً، وليس رأفة ولا لطفاً. إنها الحب... مدفوعاً بالتفهم. إنها غير مشروطة ولا متوقعة. إنها تكمن في الاستقلالية».

يختتم الكاتب الجزء الثاني الفلسفـي في الفصل السابع بعنوان: السمو الأعلى. فيقول: «عندما تبقي اللسان ساكتاً، ويصبح العقل على قواعده النظامية، تعلـي شأنـيـك لاستلهامـ الـحـقـيقـةـ المـوـجـودـةـ حـوـلـكـ وـفـيـ دـاخـلـكـ. وـبـيـطـءـ سـتـنـطـلـقـ إـلـىـ مـسـتـوـيـ أـسـمـىـ فـيـ فـضـاءـ الصـمـتـ؛ـ حـيـثـ سـتـبـدـاـ الـحـيـاةـ وـرـؤـيـةـ الـحـقـيقـةـ. إـنـ هـذـاـ يـحـدـثـ بـشـكـلـ طـبـيعـيـ،ـ وـلـاـ يـفـرـضـ أـبـداـ.ـ إـنـهـ يـحـدـثـ عـلـىـ مـرـاحـلـ؛ـ أـوـلـاـ بـتـكـثـيفـ الـاقـرـاحـاتـ،ـ ثـمـ التـطـورـ إـلـىـ حـالـةـ لـلـعـقـلـ؛ـ حـيـثـ تـبـدـأـ الـعـيـشـ بـالـسـلـامـ الدـاخـلـيـ.ـ فـيـ وـضـعـ الصـمـتـ المـطـبـقـ،ـ نـصـعـ عـقـولـنـاـ فـيـ حـالـةـ مـنـ السـكـونـ الـذـيـ يـعـتـبـرـ الـأـدـاءـ الـمـثـالـيـ الـتـيـ مـنـ خـالـلـهـاـ يـمـكـنـ لـأـفـضـلـ مـاـ فـيـنـاـ أـنـ يـقـرـرـ.ـ فـيـ هـذـاـ فـضـاءـ،ـ وـحـسـبـ قـوـلـ الـحـكـمـاءـ الـأـوـاـئـلـ،ـ لـيـسـ هـنـاكـ مـنـ مـرـكـبـاتـ تـرـشـدـكـ،ـ أـوـ دـرـوبـ تـسـلـكـهـاـ؛ـ أـفـضـلـ الـطـرـقـ تـلـكـ الـتـيـ تـرـسـمـهـاـ بـنـفـسـكـ.ـ عـنـدـمـاـ تـكـوـنـ فـيـ فـضـاءـ الصـمـتـ،ـ سـوـفـ تـجـدـ الـأـجـوـبـةـ الـتـيـ سـتـقـوـدـكـ إـلـىـ أـسـئـلـةـ أـفـضـلـ؛ـ أـنـ تـكـوـنـ فـيـ الـمـدارـ الـأـسـمـىـ لـفـضـاءـ الصـمـتـ،ـ يـعـنـيـ أـنـكـ فـيـ اـنـسـجـامـ كـامـلـ مـعـ الـكـوـنـ.ـ عـنـدـمـاـ تـحـقـقـ ذـلـكـ،ـ تـقـدـمـ فـيـهـ،ـ وـتـعـيـشـهـ،ـ وـتـحـادـثـهـ،ـ وـتـتـفـسـهـ؛ـ ضـمـنـ الصـمـتـ الـمـطـلـقـ دـاخـلـ الـرـوـحـ أـوـ الـجـوـهـرـ،ـ تـدـخـلـ فـيـ تـنـاغـمـ مـعـ إـيقـاعـ الـكـوـنـ.ـ هـنـاـ،ـ فـيـ هـذـهـ الـلحـظـةـ،ـ دـاخـلـكـ يـوـلدـ الـإـبـدـاعـ،ـ وـفـيـ ذـلـكـ الـفـضـاءـ سـوـفـ تـجـدـ ذـلـكـ الـذـيـ يـكـوـنـ هـوـ.ـ تـلـمـسـ هـذـاـ فـضـاءـ،ـ كـيـ تـسـتـطـعـ التـحـلـيقـ بـأـجـنـحةـ أـفـكـارـكـ،ـ وـسـوـفـ تـرـىـ أـمـامـكـ مشـاهـدـ الـخـلـقـ الـلـانـهـائـيـ فـيـ بـوـاطـنـ آـفـاقـ عـقـلـكـ.ـ وـفـيـ ذـالـكـ الـمـشـهـدـ؛ـ حـيـثـ يـتـوقفـ الـوقـتـ،ـ سـوـفـ تـحـيـطـ بـالـلـانـهـائـيـةـ».ـ

الجزء الثاني

الفصل الثامن: العمل.

و فيه يطالب المؤلف الشخص المتمرن بمراجعة حياته، وذلك بتخصيص ساعة من الصمت المطلق يومياً، في سبيل السيطرة على باقي ساعات اليوم الثلاث والعشرين. ويضع شروط ساعة الصمت هذه: متى تبدأ؟ وكيف يعاد ابتداؤها حين انقطاعها لسبب أو آخر؟! فلا استراحات، ولا هواتف، أو أي مزعجات صوتية أو مرئية.

يقول: «إن أي ساعة من النهار ستكون مناسبة، ولكن من الأفضل أن تبدأ يومك بفضاء الصمت فضلاً عن نهاية اليوم. إن الوقت الأمثل هو قبل الشروق بساعة أو بعده بساعة؛ إنه وقت الخلق؛ عنده تكون فعاليتك الجسدية وصفاؤك الذهني في ذروتهما. باكمال واحد وعشرين يوماً، يصبح هذا العمل عادة يومية. كونك في فضاء الصمت عادة للحياة. وإبان إنهاء هذه الدورة، يجب القيام بمحاولة لممارسة (سوها مونا)؛ أي ممارسة فضاء الصمت طوال اليوم، وهو يوم من التفكير المعمق، والتخطيط، وفحص الأفكار و.....»

«خصص مكاناً في منزلك، في الداخل أو الخارج؛ حيث لا يمكن أن يلهيك أحد فيه، ولا يمكن أن يتم إزعاجك.

لتقم عالمة الخارجي ساكناً، قم بممارسة هذا التمرين: أغمض عينيك، وركز نفسك، وأصغ لكل صوت تسمعه. حاول أن تفرق كل صوت عن الآخر في عقلك، حدد كل صوت بمفرده، وقل لنفسك: إن هذا الصوت غير موجود، أنا لا أسمعه. تسمع العصافير ترقص، قل: «أنا لا أسمعها»، وتسمع صوت طفل يبكي، فقل: «أنا لا أسمع هذا». وبعد وقت من ذلك، ستجد أنك تستطيع أن تصغي، وتبقي، مع ذلك، لا تسمع فعلاً أي شيء على الإطلاق».

«العقل يحاربك في كل خطوة، لأنه ليس مدرباً على الإصغاء. الجسم بكل مهله مدرّب على الكلام. إن فترة الانتباه الطبيعية هي 45 دقيقة، بعد هذا الوقت تضعف قدرة العقل البشري على الإدراك.

حالما يتم منح العقل التحرر والحرية المحرّمتين عليه منذ الطفولة، لا ي يريد التوقف. ويتم الشعور بجميع مجالات الحياة. إن معظمنا يقضى حياته كمن يسير في نومه؛ فإذا ما قضيت ثلث حياتك نائماً، فإن لديك ثلاثين فقط لتعمل خلالهما. إن المشكلة أنك تعتقد نفسك مستيقظاً، وفي الواقع تكون نائماً.

واللازم لنجاح عملية فضاء الصمت الانضباط والالتزام بمارستها عدة دورات، كي يصبح عادة لا يمكن الاستغناء عنها؛ كما يقول الكاتب. يضيف: «إن فضاء الصمت يجعلك تقوم بتحليل الأخطاء التي اقترفتها. سنجد أنها نكرر الأخطاء ذاتها بشكلٍ أساسي. نحن لا نخلق أخطاء جديدة، لهذا نجد أنفسنا نعيش في مسار محدد. فإذا سمح لنا بمتابعة السير، ستتصبح قوة العادة هي التي تحدد قدرنا عبر الوقت. إن فضاء الصمت يوقف هذه المسيرة، يجعلنا نتوقف كي نفكّر».

و هذا يقود تدريجياً إلى التغيير؛ فتغيير طريقة حياتك، يعني تغيير الطريقة التي تفكر فيها. وتغيير طريقة تفكيرك، يعني تغيير ما اعتدت الاعتقاد به أو الموافقة عليه بشأن الحياة. وهذا أمر غاية في الصعوبة. إنه شاق لدرجة أنك، وعند شدة يأسك وجحوم رغبتك بالتغيير، قد تتشبث بالبؤس، لأنه مألوف ومريح. إنه شلل الموت في نطاق الموساة.

و يؤكّد الكاتب أهميّة المثابرة بالعملية لضمان نجاحها؛ يقول فيجاي إيسواران: «إن الحظ ليس قضيّة، فالحياة عدل و ثبات؛ تحصد ما زرعت! إذا احتجت إلى الفشل تفشل. والفشل خطوة للأمام، الفشل دفع الديون. لا يأتي النجاح عند البداية، وليس نهاية؛ يجب أن يكون نتيجة رائعة، ولكن غير ضروريّة. النجاح ليس نتيجة بل نضج. تسعون بالمائة من البعثات، انسحبوا قبيل الوصول إلى قمة إيفيريست. عندما كان السير إدموند هيلااري على قمة العالم، قال: إن معظم المتسلقين السابقين كانوا في آخر خمسة بالمائة من التسلق إلى القمة، عندما كانوا يتخلّون عن حلمهم وينسحبون».

و للكاتب وقفة عند «لو»، فيقول: «الكلمة البسيطة بأساسها، البنسة التي تعرف سعين بالمائة من الإنسانية»، هي «لو». فقط؛ لو باستطاعة الأشياء أن تصبح مختلفة.

ليست الأشياء في حاجة إلى أن تكون مختلفة؛ بل أنت من تحتاج إلى أن تكون مختلفاً.

هناك مقوله إفريقيه تقول: «إن الأسد يستيقظ في إفريقيا كل يوم راكضاً، وهو يعلم أن عليه أن يركض أسرع من أكل النمل الأكثر بطناً، الذي قد يقابلة لتوه»، وإلا سيقى جائعاً، ويموت. وأكل النمل يستيقظ كل صباح قائلاً: «علي أن أكون أسرع من أسرع أسد قد أقابلة، وإلا سأموت». «في العالم باخ، وموزارت، وديفينشي، وبيكاسو، والأم تيريزا، والمهاتما غاندي. فما الأمر المختلف الذي فعله هؤلاء؟

كانوا يستيقظون كل صباح، وهم يفكرون بأنه ليس لديهم الوقت الكافي، فكل ثانية كانت ثمينة بالنسبة إليهم».

إن أولئك الذين وصلوا إلى قمة إفريقيت بنجاح، قد اتخذوا قرارهم من الداخل، بـ«الاستكينوا في الليل».

ولكن، للأسف، أهم ما يشغل حياة معظمنا التساؤل: ما الذي سيبيث على شاشة التلفاز هذه الليلة؟!

فقط، لو أن كل يوم هو ضربة محترف، فإن حياتك تصبح تحفة فنية رائعة. إنك في فضاء الصمت تصبح صديقاً لهذه القوة الهائلة التي في داخلك، والتي تستطيع أن تغير حياتك؛ ألا وهي عقلك. إن العنصر الأساسي في هذه التجربة هو التماسك. وبعد ذلك، كل يوم يصبح أعمق وأكثر تجاوباً، بعد ذلك، تتزامن خطتك مع الخطة الأساسية.

إذا كنت تشعر بأنك كقطعة من الخشب، عائمة تتقاذفها الأمواج والتيارات الجارية من دون هدف، ضع شراعك على الخشبة الطافية. استخدم الريح واعبر البحار.

في الفصل التاسع، يعلمنا فيجاي إيسواران كيف ندرس الواجب في ساعة صمت. «إن طريق الواجب يرتبط بأهدافك المادية والبشرية، ومسؤولياتك تجاه المهنة والعائلة والمجتمع والوطن».

ابداً بتحليل الأربع والعشرين ساعة الأخيرة في عشر الدقائق الأولى؛ تذكر كل ما فعلته، مسجلاً الملاحظات على ورقة؛ كل الأشياء التي كان يجب تحسينها أو تغييرها أو إنجازها بشكل مختلف. جهز أهدافك لليوم الحالي في عشر الدقائق التالية. حدد أهدافك ليوم الغد في عشر الدقائق اللاحقة. ثم بعد ذلك، حدد أهدافك على الأمد الطويل في عشر الدقائق الأخيرة.

قسم خطتك طويلة الأمد إلى ثلاثة أجزاء: الأيام السبعة القادمة، الأشهر الإثني عشر القادمة، السنوات الخمس القادمة. اكتب هذه الأهداف يومياً. سمة فضاء الصمت صناعة القرارات. وفي النهاية، ليس هناك قرارات خاطئة أو صائبة؛ بل قرارات تصنع بشكل صحيح».

ويركز إيسواران على العائلة مؤسسةً أساسيةً ورئيسيةً، فيقدم رؤيته في كيفية الحفاظ عليها لبنة من الأسرة الإنسانية الأكبر: «واجبك نحو الناس من حولك الرقي بهم، فلكل منهم غرض مقدس في حياته. لا خلل في خطة الخالق. كل إنسان نقاء في حياتنا يشبه فتحة في ناي. كل فتحة، وكل نوته، تشترك في العزف».

ويعتبر فيجاي إيسواران العمل شكلاً من أشكال العبادة، فيخاطب قراءه من المؤمنين وغير المؤمنين. فيقول للمؤمنين بوجود الخالق العظيم: «إذا كنت مؤمناً بالله، فاعرف أنه موجود معك في كل ما تفعله. في كل رابطة، في كل تحد، في كل عقبة؛ يغدو العمل عبادة إذا ذكرت الله في عقلك، إذا لم تفعل يصبح عقوبة. إن أي عمل ينجز مكتملاً يصبح صلاة».

في الفصل العاشر يحول الكاتب فضاء الصمت إلى طريق المعرفة، خلال عملية تستغرق عشرين دقيقة.

ابداً بالتقاط كتاب. اقرأ لمدة خمس عشرة دقيقة. ضع إشارة على النقاط المختلفة التي تريد تذكرها، حاول تذكرها للحظة.أغلق الكتاب ودون جانبًا النقاط المهمة التي تريد أن تتذكرها، قم بهذا العمل لمدة خمس دقائق. قد تتكلم من الدهشة. عندما تفحص الملاحظات في كتابك، والملاحظات في مفكرك، سوف تجد أن ما ظنتنه هاماً هو ما قد نسيته. في اليوم التالي، ابدأ بقراءة ملاحظاتك على الموضوع. قم بالأمر ذاته مرة أخرى في اليوم التالي، واليوم الذي يليه، حتى تنتهي من الكتاب.

قم بالأمر ذاته مرة أخرى في اليوم التالي، واليوم الذي يليه، حتى تنتهي من الكتاب. حالما تنتهي، سيكون لديك نسخة معدلة شاملة من الكتاب، كتبت من قبلك.

في الفصل الحادي عشر، يركز المؤلف على مسألة التقوى والإيمان: «انقل تقواك الله من الفكرة إلى الكلمة من دون كلام. من المهم أن يتم هذا بخشوع التواصل مع الله تعالى».

«إن الضمير صوت الله في قلوبنا؛ أما المبادئ فهي ما نقوم باستقاه من الصوت المسموع في حياتنا. أما الحكمة فهي ما نتعلمها ملتزمين بهذه المبادئ. إذًا، الأعقل ذو المبادئ الأسمى، وصاحب الصوت الداخلي الأشد. وبما أن الحقيقة هي الله، عش في داخلها، تطمئن نفسك عنده؛ أما إذا عشت من دونها تخسره. باستجابة الله لصلواتك، يزداد إيمانك. وما تأخير الاستجابة إلا ليزداد صبرك. وإذا لم يستجب، فكن على يقين أن لديه الأفضل لك».

من خلال تجربتي، فإن العديد من الأسئلة التي دونتها له، وجدت أجوبتها الخاصة. كيف؟! من أين؟! المهم أن الاستجابة تتم بشكل محظوظ».

في الجزء الثالث والأخير، يجيب المؤلف على 21 سؤالاً حول عملية فضاء الصمت، ومدى نجاحها أو فشلها، وكيفية الاستفادة منها في مجالات الحياة الخاصة والمادية والروحية.

في النهاية، لابد من التذكير بالحقيقة الكبيرة التي يعتمد عليها فضاء الصمت، حقيقة وضع لجام عقلاني للنفس، وفتح الباب واسعاً للعقل وحده في ساعة صمت، كي يتخذ القرار اليومي، والمرحلي، والبعيد المدى، ثم العمل بالتزام لتطبيق القرارات المتتخذة يوماً بيوم. فهل نستطيع ذلك؟! يجزم فيجاي ايسواران بذلك، إذا التزمنا بتعويد أنفسنا على الانصياع للعقل، ساعة يومياً فقط. ■

و- متابعات

ت. شاهر أحمد نصر

ما الذي شغل اهتمامات بعض الأدباء الروس في 2007



ت. حصة المنيف

رواية لكاتبة أسترالية تفوز بجائزة أدبية



ما الذي تتنشغل اهتمامات بعض الأدباء الروس في عام 2007

ت. شاهر أحمد نصر

تعد معرفة القضايا والمواضيعات التي يطرقها أدباء الشعوب والأمم الأخرى من المسائل المثيرة للفضول، وللإهتمام عند أغلب أدباء أية أمة، فضلاً عن المهتمين بالقضايا الإنسانية عامة... وبهدف الإطلاع على القضايا التي شغلت الأدباء الروس في عام 2007 قمنا بإعداد هذا الملف، معتمدين على ترجمة العناوين الرئيسية للموضوعات التي تطرق لها الأدباء الروس في مجلة «دين ليتراتوري - يوم الأدب» الأدبية في عدد من الأعداد الصادرة عام 2007، مع عرض لمحفوظات من الفقرات والأفكار الواردة في بعض مقالات هذه المجلة الأدبية... علمًا بأن القارئ يستطيع أن يجد النص الكامل لهذه الموضوعات في موقع www.zavtra.ru في شبكة الإنترنت الدولية.

توزع كل عدد من أعداد المجلة إلى مجموعة محاور أطلق على كل منها اسم: الحقل، الحقل الأول منها يعني بشؤون أدبية عامة، فضلاً عن الاهتمام ببعض القضايا السياسية، وحقل سمي «بنك المعلومات»، يتضمن أخباراً عن نشاط اتحاد الكتاب الروسي والكتاب الروس، وحقل يسمى «قاعة المطالعة» يستعرض الإصدارات الأدبية الجديدة، وأفرد حقل خاص بـ«يوم الشعر»، وحقل للنقد، وآخر للنقاش، وللقصة حقلها أيضًا... فجاءت أهم عناوين العدد رقم 1 (125) عام 2007 على النحو التالي:

الحقل الأول: ستانislav كونيسييف: السادية الوطنية، يوري ميلوسلافسكي: ولادة المسيح.

الحقل الثاني: «مكتب المعلومات» - أخبار من حياة الكتاب.

الحقل الثالث: صفحات صينية - فلاديمير بندارينكوف: روح الصين، فان تسونهو: صرخة صارخة من الدير (حول رواية سوتونا الجديدة)، لي كي: أزهار تعيش في قلبي.

الحقل الرابع: «قاعة المطالعة»: فيكتور برونين عودة بومجارا...

الحقل الخامس: «قاعة المطالعة» - نيكولاي بودغورسكي: سونيا - مقتطفات من رواية «الطيران المستمر».

الحقل السادس: «يوم الشعر» نبلا ماتفييفا: قبة الأرض.

الحقل السابع: «النقد» - أنتولي جوكوف - على خطوط الجبهة. أوليغ دوروغان: سر النقطة، ألكسي شوروخوف: أكاديميو الشاشة الصغيرة: الرومانسيون.

الحقل الثامن: «نقاش» - يلينا بافلوفا: رد حامي الوطيس، يفغيني نيفيدنوف: لثغوركم وشفاهكم.

وتحتوى العدد 2 (126) عام 2007 على الموضوعات التالية:

الحقل الأول: فلاديمير بندارينكوف: أيوجد لدينا أدب؟ - فلاديمير بندارينكوف: المتمرد الروسي.

الحقل الثاني: «مكتب المعلومات» - أخبار من حياة الكتاب.

الحقل الثالث: «نقاش»: ألكسندر بوبروف، سمسرة حول الإبداع، ألكسي أيفانوف: دفع الأدب نحو الإجرام، رسالة مفتوحة إلى وزير العلم والتعليم في جمهورية روسيا الفيدرالية أ. فورسينكوف.

الحقل الرابع: «حلقة مطالعة»: زهار بريليبيين: روس حول منضدة طويلة، فلاديمير فينيكوف: في المرأة الصينية - حول بطل الشعر المعاصر مرة أخرى، غينادي كراسنيكوف: الحبوب التي تذروها الرياح.

الحقل الخامس: «يوم الشعر»: أنتون جيليزني «الشمس الأبدية»، بوهور سيلنيف: «اسمح لي!» ألكسندر داليتسكي: صمت الجلاله.

الحقل السادس: «النقد» - فلاديمير بندارينكوف: الإعدام الذاتي حباً، فانتين كورباتوف: كانون الأول وقد تم تجاوزه.

الحقل السابع: «بعيد - قريب»: روسيا وبوشكين - بمناسبة مرور 170 عاماً على يوم وفاته - أطلب الكلمة، فيكتور غافريليين: في لجة الأبدية.

الحقل الثامن: «عالم الكاتب»: هينريخ ناتنوفيتش «شرح في الحب»، يفغيني نيفيدنوف: لثغوركم وشفاهك.

أما عدد تشرين الثاني 11 (135) 2007 فقد تضمن العناوين التالية:
الحقل الأول: فلاديمير بندارينكوف: توقيع، الكسندر برخونوف: البيولي الأشيب، يان جيمويتيليتسي: كيف أعدموا مجلة «سيفر - الشمال» العيد 90 التسعون لسيرغي ميدفيديف.
الحقل الثاني: «مكتب المعلومات» - أخبار من حياة الكتاب.
الحقل الثالث: «نقاش»: أنتون أنيغين: دفويكا (علامة ضعيف) مجلداً. سيرغي أوغولينكوف: ديكارت يرثا.
الحقل الرابع: قاعة مطالعة: فلاديمير لوتشوغين: القس الريفي - تتمة ما نشر في عدد تشرين الأول.
الحقل الخامس: عالم الكاتب: فلاديمير ميخائيلوف: طريق آلام يوري كوزنیتسوف، ناتاليا يوغوروفا: الغنائية الكلاسيكية.
الحقل السادس: أعيادنا: ملازم الحرب العالمية الثالثة (جلسة حوار مع ستانislav كونيياف).
الحقل السابع: يوم الشعر: سفيتلانا فاسيلينكا: صورة رسام في منظر طبيعي.
الحقل الثامن: نقد: ماستير فين: مغامر أرب قمرى، لثغوركم وشفاهكم: الوردة البلورية لفيكتور روزوف، أبناء روسيا الأوبياء.
نطالع بعد هذا العرض الموجز لأهم العناوين التي تضمنتها هذه المجلة الأدبية الروسية مقتطفات من بعض الموضوعات التي عالجتها، علنا نتعرف على أهم القضايا التي شغلت الأدباء الروس في عام 2007.

الصادية الوطنية

ستانيسلاف كونيياف تاريخ نشر المقال 2007/1/19

كثيراً ما أذكر في هذه السنوات تلك الحكاية القديمة ذات المغزى، عندما خاطبنا البروفيسور سيرغي ميخائيلوفيتش بودين منذ 55 سنة مضت، نحن طلاب السنة الأولى في جامعة موسكو، من وراء منصة قاعة المحاضرات الشيوعية، قائلاً:

- أتريدون أن تصبحوا أدباء؟
- نعم! صرخنا بصوت واحد.
- وهل قرأتم «البنية الامر»؟
- قرأناها، ضجت القاعة بحماس.
- والآن أجيبوني: بوغاتشوف وطني؟

- وطني!

- والأمر مريونوف وطني؟

أجبنا، وإن كان بشكل أضعف وأقل حماسة، لكن بصوت واحد:

- وطني!

- إذاً، في هذه الحالة، وإذا أردتم حقاً أن تصبحوا أدباء حقيقيين، - أتم البروفيسور مخاتلاً حديثه اليسوعي معنا - عليكم الإجابة على السؤال الرئيسي في هذا العمل الإبداعي: لماذا أعدم أحد الوطنيين شنقاً الوطني الآخر؟! وغادر بوشكيني الطافر القاعة، وقد حانت فترة الاستراحة، تاركاً الطلاب القادمين من الثانوية العامة في حالة من الذهول والارتباك التام. ولم تزل الأذمنة الستالينية على الأبواب... (بوغاتشوف، ومريونوف بطل رواية ألكسندر بوشكين «ابنة الأمر»، التي تدور أحداثها إبان الحرب الفلاحية التي قادها بوغاتشوف، ضد الإقطاع في روسيا. (المترجم)).

عندما تختتم، وبالتحديد عندما تكتمل وتنتهي أزمنة الثورات التاريخية، والزلزال الوطنية، ومرحلة تفكك الحياة الاجتماعية، يبدأ حتماً الفرز في معسكري الأعداء، أي في صفوف المنتصرين والخاسرين، ويكون الفرز ثقلياً عديم المعنى خاصة في صفوف المنتصرين. إخفاق تاريخي بالاتهامات المتبادلة بالخيانة، وبارتکاب الأخطاء القاتلة، والتعامل السري مع العدو. عصرنا ليس استثناء. ولقد أصيب معسكرنا الروسي الوطني في بداية تسعينيات القرن العشرين (اعتباراً من أكتوبر (تشرين الأول) عام 1993) بهذا المرض، ولم يتعاف منه حتى الآن. إنه لأمر مر، لكن لا بد من الاعتراف، بأن النضال ضد الأعداء المباشرين من معسكر الانتلجنتسيا (الديمقراطية)، لم يتطلب مني جهداً، كالذي بذلته في هذه السنوات دفاعاً عن معتقداتي، وأسمى، وشرفي، وشرف المجلة في وجه هؤلاء الوطنيين المتواлиين - فلاديمير بوشين، وإيليا غلازونوف، وتاتيانا كلوشكوفا، وفيكتور أستافييف... كما أجبرت على الدخول في خصم حتى مع ألكسندر بروخانوف، ومع ليونيد بوروودين، وفالنتين سوروكين، ويوري بونداريف، دفاعاً عن الحقيقة التاريخية، ودفاعاً عن أصدقائي الذين رحلوا... في الحقيقة من الضروري القول إنني وبإرادتي الذاتية، أنا، من أعلن الحرب على الأعداء المباشرين، أولاً، كقاعدة، أما فيما يخص الزملاء في الوطنية، فلقد أخذت موقع الدفاع. حصل ذلك فقط عندما بلغ السيل الزبى، ولم يعد بالإمكان السكوت أكثر.

لقد أجبرت في هذا الصراع الداخلي، ببارادتي - أو رغم أنفي على وضع بعض القواعد.. أولاً، كان من الهام بالنسبة إلي أن أعلم: ألا يتخلّى زملاؤك القربيون عن قناعاتهم الشخصية، وهم يوجهون إليك الاتهامات، بل والشتائم؟ ألم يمحوا من ذاكرتهم، - بارادتهم أم رغم أنوفهم - كلماتهم، وآراءهم وتقييماتهم، التي دانوا بها البارحة؟ أصبح جو الردة في عصتنا طبيعياً، لدرجة أن خيانة المعتقدات تعد جرأة وشجاعة، لم يأنف، أو يشمئز الناس المشهورون في العهد السوفيتي من التبااهي والفاخر بها، من ألكسندر ياكوفليف، حتى ميخائيل أوليانوف، ومن فيكتور أستافيف، حتى سيرغي زاليغين. سببـت جميع التهم الأيديولوجية الموجهة إلي في أواسط تسعينيات القرن العشرين من أقلام أصحاب الأمـس وزملاء الـبارحة، في الـبداية ابتسامة مـرة. تذكرت عندـذ قول «هـاملـت» - «لم تـهـرـئـ الأـحـذـيـةـ»، أو المـثـلـ القـائـلـ: «ـماـ تـكـتبـهـ الأـقـلامـ لاـ تـبـتـرـهـ الفـؤـوسـ» (ـيـذـكـرـناـ هـذـاـ المـثـلـ الـرـوـمـانـيـ الـقـدـيـمـ: «ـحتـىـ الـآـلـهـةـ لـاـ تـسـتـطـعـ جـعـلـ ماـ حـصـلـ أـمـرـاـ لـمـ يـحـصـلـ»).

الـحادـثـ الـدـرـاـمـاـتـيـكـيـ الـمـؤـسـفـ الـذـيـ عـرـفـتـهـ خـالـلـ الـخـمـسـ عـشـرـ سـنـةـ الـأـخـيـرـةـ منـ عمـريـ هوـ صـدـاميـ الـمـبـاـشـرـ معـ فـلـادـيمـيرـ بوـشـينـينـ. بدـأـ الصـدامـ عـامـ 1989ـ وـكـانـ أـكـثـرـ حـدـةـ منـ التـكـيـلـ بـغـلـوـشـكـوـفـاـ. وـخـلـافـاـ عـنـهـ لـمـ يـدـعـ بوـشـينـينـ مـجاـلـاـ لـلـوـمـ فـيـ أـنـ يـغـيـرـ آـرـاءـ، وـتـقـيـيـمـاتـهـ وـقـنـاعـاتـهـ. إـنـ مجـادـلـ مـوـهـوبـ وـبـارـزـ. وـمـعـ ذـلـكـ فـقـدـ كـانـ وـمـاـ يـزـالـ يـمـتـلـكـ نقاطـ ضـعـفـ أـخـرىـ: تـتـجـلـيـ فـيـ أـنـ رـغـبـتـهـ الجـامـحةـ فـيـ الـانتـصـارـ عـلـىـ الـخـصـمـ تـجـعـلـهـ لـاـ يـتـورـعـ عـنـ اـسـتـخـدـامـ أـيـةـ وـسـيـلـةـ. يـمـكـنـ أـنـ يـهـزـأـ وـيـسـخـرـ، وـأـنـ يـفـبرـكـ الـأـرـاقـامـ، وـالـحـقـائقـ. يـمـكـنـ أـنـ يـخـتـلـقـ لـنـفـسـهـ نـمـوذـجـاـ مـعـيـنـاـ مـنـ الـخـصـومـ، وـيـمـثـلـ بـهـ مـحـرـزاـ ظـفـرـاـ مـهـيـباـ، كـمـاـ يـمـثـلـ قـادـةـ الـقبـائـلـ الـمـتوـحـشـ بـأـعـدـائـهـ بـفـضـلـ الطـيرـ الـمـحـنـطـ. فـضـلـاـ عـلـىـ أـنـ لـاـ تـوـجـدـ لـدـيـهـ هـالـةـ أـدـبـيـةـ - فالـنـاثـرـ عـدـيـمـ الـفـائـدـ، مـثـلـ الشـاعـرـ، مـاـ يـجـعـلـ عـمـلـاـ أـتـهـامـاتـهـ الـأـيـديـوـلـوـجـيـةـ الـمـوجـهـةـ ضـدـ رـاسـبـوتـينـ، وـكـوـجيـنـوـفـ، وـحـتـىـ سـولـوـخـينـ هـزـلـيـةـ فـاقـدـةـ لـلـإـحـسـاسـ عـدـيـمـةـ الضـمـيرـ. إـنـ لـيـسـ مـؤـهـلاـ لـوـعـيـ قـيـمةـ مـسـاـهـمـتـهـ الـإـبدـاعـيـةـ فـيـ الـأـدـبـ الـرـوـسـيـ، وـلـهـذـاـ السـبـبـ وـبـكـلـ سـرـورـ يـجـعـلـهـ مـحـطـ اـزـدـاءـ، وـتـهـكـمـ وـسـخـرـيـةـ لـاذـعـةـ.

راودـتـنـيـ فـكـرـةـ فـيـ حـيـنـهـ، مـفـادـهـ أـنـ الـحـقـدـ وـالـضـغـيـنـةـ عـلـىـ يـسـيـنـينـ وـحدـتـ لـوـهـلـةـ الـعـدوـنـ الـسـيـاسـيـنـ الـلـدـوـدـيـنـ - بـوـنـيـنـ «ـالـأـيـضـ» وـبـوـخـارـيـنـ «ـالـأـحـمـرـ». وـحدـتـهـمـاـ لـدـرـجـةـ أـنـ الـاثـنـيـنـ

الألصقا وصمة عار بالشاعر الروسي العظيم، متحديث عن معاقرته الخمر وسكره وفاظاته، وعافية أشعاره وخشورتها. وكان هنا هو الأمر الرئيسي عند يسينين، وليس جوهره الروسي الإبداعي العظيم. يبدو صخب هؤلاء الوطنيين المتهمسين وجنونهم في افتراءاتهم وأكاذيبهم بجلاء ووضوح، لدرجة تجعلني أشعر وكأن قوة ثلاثة تقودهم، حالمة بهلاكنا وإيادتنا الذاتية.

أيوجد لدينا أدب؟

فلاديمير بندرينكو العدد 2 (126) تاريخ 2007/2/18

كان هنا العام الأدبي من وجهة نظرى، من ناحية الأدب عام إخفاق على الإطلاق، فلا اتجاهات جديدة، ولا أسماء جديدة، لم يحصل ذلك منذ أمد بعيد. طبعاً، عندما أخذت أستعد للحديث حول محصلة العام في اتحاد كتاب روسيا، تصفحت جميع مجلاتنا، ومنشوراتنا، وتصفحت جميع أنباء العام.

ولم يحصل أي أمر ملموس في معسكر أعدائنا. ولكن، على أبعد حد، لمست عندهم توجهاً ما جديداً، وتياراً كاملاً من الكتب الفنية حول مستقبل روسيا، ومزاجاً واضحاً بين الطوباوية واللاطوباوية، لأنه أصبح من العسير فصل إحداهما عن الأخرى. يوجد من يقرأ كتاب فلاديمير سوروكين «يوم الهاجك» كتهمج لاطوباوي على مستقبل روسيا، الذي ينتهي بهلاك آخر. ويوجد من (وهم كثيرون، وكثيرون جداً، اعتباراً من دعاة الهاجك وحتى الشباب الساخرين) قرأه كبيان وطني للمستقبل، كبرنامج لهلاك روسيا بمجملها. تكمن المفارقة والتناقض في أن أولئك الشباب الراديكاليين محقون، وأنا على ثقة، بأن فلاديمير سوروكين نفسه لا يستطيع أن يقول بالتحديد ما الذي لا يعجبه، وما يسخر، وما هي هواجسه السرية. يمكن قول الشيء نفسه حول رواية «جي دي» لدميتري بيكونوف. نعم، إنه محاورى الصريح والقديم (وعلى الرغم من الاعتراف بعقريته)، إنه ماجن مستهتر إلى أقصى حد. يعد الكثيرون رواية «جي دي» برنامجاً للمستقبل. وإذا تحدثنا بصرامة نقول إنه من بين جميع الروايات الليبرالية عن المستقبل تعد الرواية «جي دي فلسكلة» ليكونف أكثرها صراحة ووضوحاً وعقبرياً. سنتعامل بأنفسنا مع العدو (يقصد الكاتب الليبراليين الجدد - المترجم) بأي شكل من الأشكال، لكن ما الذي يمكن للشعب الروسي المنهك أن

يفعله مع «جي ديين»؟ لم يلامس دميتري ييكوف هذه القضية قطعاً، مثله مثل باركاشوف، وكليموف؛ وضعها أمام الرأي العام، وهو على ذلك يشكر.

أعتقد أنه على منظري الحركة الروسية أن يقرؤوا بتمعن رواية «جي دي» لدميتري ييكوف، ليتعلموا الكثير منها. ومن ضمن هذه الروايات حول المستقبل رواية «2008» لسرغي دورينكو، و«أمير ب» لفيكتور بيليفين، و«2017» لأولغا سالفينكوفا (هذا أفضل كتبها على ما أعتقد). أي إن الليبراليين ينظرون بتوجس وبصراحته إلى مستقبل روسيا، يتوقعون تأميمها، ويتكهنون بالمشروع الروسي. أستطيع أن أضم إلى هذه السلسلة من الروايات من طرفنا رواية «باخرة يوسف بروودسكي» لصديقى ألكسندر بروخانوف.

لقد وجد عدد غير قليل من الكتب الخيرة في أدبنا الروسي، لكتاب طيبين، ولكن أطول الصدق، أستطيع تسمية اثنين. الأول «القسيس» لألكسندر سيفينيا. ببطله الجديد غير المألف بالنسبة لنا: الراهب، الذي خدم في الأرضي الواقع تحت الاحتلال الألماني، والمخلص للفكرة الروسية وللشعب الروسي.

شاهدت منذ مدة ليست بعيدة الفيلم العظيم «البطل» للمخرج الصيني تشجان إيمو - أحد عظماء السينما العالمية الجديد. إنه يشبه إلى حد ما «ألكسندر نيفسكي» لسرغي إزنشتاين. عندما تنتصر دولة ما، (يدور الحديث هنا عن الصين)، فإنها تنتصر في كل شيء، من الفضاء وحتى السينما، ويتحقق مبدعو هذا النصر ببطولات جديدة. أترابي الحاليون تشجان إيمو مع «البطل» وتشي كينهو مع «القسم» قريبون من مبدعينا بيروف، وغيراسيموف، ودوفوجينكو، وإزنشتاين أيام البناء الروسي العظيم... كما أن بطل رواية ألكسندر سيفين مهم، الذي على خلفية البكاء المر على روسيا الهالكة يحاول أن يرفع بطله.

الأسوأ في الكتب الطيبة في العادات الروسية الكلاسيكية، أنها تصر على هلاك روسيا. أنا لست ذلك المحب الشغوف للنظام الحالي، لكنني أريد رؤية أبطال جدد. لهذا السبب أعد الحديث الأدبي الرئيسي في هذا العام، رواية الناشر الروسي الشاب من نيجي غورو دوسك زاهار بريلبيين «سانكيا».

ولقد تراكم في مجال الشعر خلال عام عدد غير قليل من المنشورات الإبداعية لـ: سيروتين وغوربوفسكي، وأرتيميف وشيمشوتشينكو...

روسيا تتحدث عن بوشكين

العدد 2 (126) عام 2007

يقدم غينادي سيتينكوف في هذا الملف الذي يزيد عن العشرين صفحة، مقتطفات من أهم ما قاله الأدباء والمفكرون عن بوشكين، بادئاً مقالة بعنوان فرعي: «بوشكين - هو الهواء الذي تنفس».

من تلك الأقوال على سبيل المثال: بوشكين واسع كالطبيعة ذاتها (أ.ف. كارتاشيف).

... لا يدرك، وغير محسوس كالدم في العروق... (ل. أينيسكي).

بوشكين قريب منا، كالإله. (يو. أيخينفيلد).

«بوشكين كان الربيع الروسي»، بوشكين كان الصباح الروسي، بوشكين كان آدم روسياً (أ.ف. لونتشارسكي). وهب لروسيا كي تعني ذاتها (ف. شكلوف斯基).

... كل ما هو موجود في روسيا، موجود في بوشكين. (غ. آداموفيتش).

انعكست في بوشكين الطبيعة الروسية، والروح الروسية، واللغة الروسية، والطبع الروسي شفافة نقية، كما ينعكس المنظر الطبيعي على السطح المحدب لزجاج النظارة. (ن. غوغول).

بوشكين - قوس قزح يكلل الكرة الأرضية جماء. (ف. نابوكوف).

الإعدام الذاتي حبّاً

فلاديمير بندارينكوف العدد رقم 02 (126) تاريخ 18/2/2007

تبدأ فيرا غالاكتينوفا كتابها كل مرة وكأنه الخطوة الأولى، ناسية كتابها السابق. في كل كتاب اكتشاف فني جديد، عدد الكتب يساوي عدد الاكتشافات الفنية.

لا تستطيع الفرار من نفسك، مهما بذلت من محاولات. وحتى في نقاشها مع ذاتها تبقى فيرا غالاكتينوفا هي نفسها، كاتبة روسية، ذات نظرية حادة، ورؤى واسعة، ذات أسلوب حر، يقارب الفوضوية، لكنها تسكب كل فوضاها الكونية في جملة إحداثيات صارمة مع علاقة تقليدية تامة بالكلمة. وكما تعرف هي نفسها: «لقد تمرست»، وحددت مجال عملها الخاص ومداه: - من جهة، قروية في «المرأة»، ومن جهة ثانية مغامرة تجريبية في «Adagio». - كلمة إنكليزية تعبر عن علامة موسيقية (أمهل) - المترجم». لكنني أفهم مهمتي بعيدة الأمد، بمعنى آخر: توحيد هذين الاتجاهين في اتجاه واحد - الوصول تدريجياً إلى مثل هذا التركيب الذي يبلو مستحيلاً. ومهمماً بذا الأمر

متناقضًا، فإن لودميلا بيتروشيفسكايا، وحتى تاتيانا تولستايا تبدوان واقعيتين بالمقارنة مع الكاتبة التجريبية المجددة فيرا غالاكтинوفا. لو لا توجهها الروسي، ولو لا ابتعادها عن جميع صنوف الكسموبوليتيه، ل كانت في صفوف ناثرينا الليبراليين الجدد، تسطع وتتألق في حفلات الاستقبال التي ينظمها الرئيس، والطغم الناطقة بالروسية، في موقع ليس أسوأ من فيكتور يورو فييف. إنها في الحياة فاعلة جدًا كما هي في النثر. لكن رمزاً ما روسيًا متيناً يخط لها ظروف وجودها، ومما يدعو للسعادة أن الكاتب يسير على الطريق الذي يخطه له الله.

إنها توظف بنية الرواية البسيطة والموضوع الواسع، واعتماد الاستعارة، والرhythme اللفظي المعطى منذ البداية - ومجمل أدوات الناثر الحديث لخدم معنىًّا علويًّا، وبالتالي من السخافة أن نصنف فيرا غالاكтинوفا في عداد ما بعد الحداثيين، لأن لغة الرواية، وأسلوب الاستعارة، والميتافيزيكا الكامنة فيها، تخدم الفهم الروحي للعالم. إنها توجه فوضاها العلاجية المجددة الشافية في القناة الصارمة للمعنى وال فكرة الروحية، إنها كرئيسة دير، في أيام صومعة كانت، وبلغات مختلفة، تعالج قضية إلهية واحدة، تعاني وتصلي من أجل الضالين.

جميع أبطال الرواية الأخيرة، «قبيل السكون» في حقيقة الأمر، بهذا الشكل أو ذاك ضالون روحيًا: بما في ذلك زوجة البطل الرئيسي اندرية تساخيلغانوف - لوبوف (لوبوف الكلمة روسية تعني: الحب - وهو اسم الزوجة: المترجم) التي عاشت حالة طويلة من الغيبوبة. ويتم إنقاذ هذه الأرواح - بعودة الحب، في امتلاك الحب، الأرضي، والروحي، والسامي، والجسدي والشهوي... أما حب العالم، حب الناس، حب الأقارب فإنه يعيد جميع القيم الإنسانية السامية الأخرى. يمكن التضحية بالنفس فداء لهذا الحب، وما نفع الحياة فاقدة الحب؟ يمكن أن تكون الرواية الجديدة موظفة لعودة بصيرة الإنسان الضال - بالإعدام الذاتي العثماني للإنسان الميت روحيًا منذ زمن، الإعدام الذاتي حباً لإنقاذ الآخرين. لإنقاذ الوطن. لأنه لا وطن من غير حبه ولا حب من غير وطن.

أيمكن الثقة بهذا الإعدام الذاتي؟

للإجابة على هذا السؤال يستعرض كاتب المقال سلوك أبطال الرواية وأحداثها، مبيناً أن الكاتبة متأثرة بالشرق، خاصة وأنها عاشت ككاتبة في كازخستان. كما أن مكان أحداث الرواية الجديدة - كارغان القاسي والمتصوف...

إلى أين تسير روسيا؟ إلى معسكر الاشتراكية؟ أم إلى المعسكر العالمي للرأسمالية؟ أم أنه وبعد التوتر الروسي الجبار في القرن العشرين، الذي لم يتحمله الشعب نفسه، يبدأ، على أية حال، سكون التركيز، سكون البناء؟

وكما بطلة الرواية الصامتة لوبوف منذ الأسطر الأولى للرواية، تنفصل عن بخارج الحياة: «حلقت لوبوف بعيداً - فوق الحياة. إنها ترقد في لا وعيها وقدان ذاكرتها، وكأنها في برزخ ما بين السماء والأرض...»، إن فيرا غالاكتينوفا تبتعد عن الوجود الاجتماعي. وهي تحاول في روایتها الواقع، وفي لا عقلانيتها المسلطة، والعارية أن تكتشف الحقيقة الروحية لزماننا، وأن تحدد الإشارات الرمزية الرئيسية لعصرنا، وتحدد المنعش المرهف الحساس والشفاف لجميع الأرواح الآثمة في المجتمع المعاصر. إذ تقول لنا: لا توجد أرواح أخرى لدينا. لن نأتي بشعب روسي آخر. هنا هو الموجود، وهذا هو الذي يجب تخلصه من جميع الأوساخ والنتانة الحالية. ■

رواية لكاتبة أسترالية

تفوز بجائزة أدبية وتكسر حواجز الصمت حول السكان الأصليين

ت. حصة المنيف

أهل البلاد... سكان البلاد الأصليون.. عبارات كثيرةً ما تردد حول مناطق عديدة ومتباعدة على وجه كرتنا الأرضية، من أميركا بقارتيها غرباً إلى أستراليا في أقصى الشرق، مروراً بأفريقيا ومن ثم أرضنا المقدسة، فلسطين التي تمثل حالياً البؤرة الأساسية للاستيطان الصهيوني، هؤلاء السكان الذين سكنوا تلك الأرضي منذ فجر التاريخ وأقاموا فيها حضارات تشهد عليها آثارهم ما فتتوا أن رأوا جحافل تتدفق عليهم من وراء الشمس، وعبر البحور والمحيطات حاملة أسلحة لم يألفوها وأمراضًا لم يعرفوها وتعمل فيهم إبادة وتقتيلاً، وتنشر بينهم أمراضًا مميتة، وتحصر من بقي منهم في مستوطنات وكانتونات تمنع عنها كل أسباب الرزق وبالتالي البقاء. وما لبثت أن سلطت عليهم آفات قاتلة مثل إدمان الخمور والمخدرات وامتهان الجريمة والبغاء؛ حيث لم تبق أمامهم من سبل العيش إلا هذه السبل وما إليها من موبقات.

حديثنا هذه المرة هو عن سكان البلاد الأصليين في أقصى الشرق، في أستراليا، والمناسبة هي فوز رواية لكاتبة من سكان القارة الأصليين بأرفع جائزة أدبية في أستراليا وهي جائزة «مايلز فرانكين»، وذلك لأول مرة في تاريخ هذه الجائزة. والكاتبة هي أليكسس رايت (Alexis Wright) وعنوان الرواية هو «كاربنتاريا» (Carpentaria)، وهو اسم خليج صغير على الشاطئ الشمالي لأستراليا. تقول الكاتبة إنها اتخذت هذا الاسم عنواناً لروايتها لتخلد أراضي أجدادها وأهلها المباشرين، فقد أجبرت جدتها وأمها اللتان تنتهيان لقبيلة «وايانى» على مغادرة المنطقة لاستئمارها من قبل البيض.

تناول الرواية الحياة المأساوية التي يعيشها سكان أستراليا الأصليون، حيث تم الاستيلاء على أراضيهم وطردوا من مناطق سكناهم وحاصروا في مستعمرات ضمن ظروف معيشية بالغة السوء، حيث تكرر مأساتهم مأساة من أطلق عليهم الأوربيون الغزاة اسم الهنود الحمر في أميركا. بدأ ذلك منذ وصول هؤلاء الأوروبيين، وجلهم من المجرمين نزلاء السجون البريطانية، حيث تم

يعادهم للخلاص منهم في بلادهم، وكان من المفترض أن تكون أستراليا بمثابة منفى لهم. أول مستعمرة أوروبية أنشئت في أستراليا في عام (1788) على يد البريطاني «أرثر فيليب» ومنذ ذلك التاريخ أصبحت سياسة التمييز ضد السكان الأصليين سياسة رسمية.

تقول جين بيرلتز Jane perletz في مقال في صحيفة التايمز البريطانية إن الكتاب الأستراليين البيض حاولوا، لفترة طويلة، معالجة القضايا المتعلقة بسكان بلادهم الأصليين في كتاباتهم بدءاً من «هربرت كسيفير». (Herbert Xavier) الذي نشر روايته «كابريكورنيا» في عام (1938).

كانت روايته هذه بمثابة صرخة اجتماعية ساحقة تصف إخضاع السكان الأصليين على يد المستوطنين البيض. وما لبث السكان الأصليون أنفسهم أن بدؤوا برواية قصصهم. فرواية «سقوط القط البري» التي تصور حياة شاب يدخل من السجن ويخرج منه مرة بعد مرة لاقت ترحيباً لدى نشرها في عام (1965) باعتبارها رواية تعالج وضع السكان الأصليين بقلم كاتب منهم. اتخذ هذا الكاتب اسم «مودورو» (Mudorro) كاسم أدبي، وقد تحملت حوله فيما بعد مدرسة فضفاضة تعالج في كتاباتها قضايا هؤلاء السكان؛ كما صدرت هذا العام رواية لكاتبة شابة هي «تاراجون وينش» (Tara June) تتحدث عن شابة من السكان الأصليين تهجر عائلتها التي تعيش حياة مختلفة وتتنقل في طول أستراليا وعرضها سعياً للشعور بالارتباط، وقد لاقت هذه الرواية ترحيباً كبيراً.

تقول جين بيرلتز إن رواية أليكس رايت التي فازت بالجائزة الأولى هذا العام نشرت في العام الماضي من قبل دار نشر صغيرة بعد أن رفضت جميع الدور الكبرى نشرها. كما أن المكتبات الكبرى رفضت القيام بحملات ترويج للرواية؛ بل لم تضعها على رفوف مكتباتها إلا على نطاق ضيق جداً. يضاف إلى ذلك أن القراء لم يتذوقوا معها في البداية على النحو الكافي، ربما بسبب صعوبة أسلوبها واعتمادها لهجة عامية. غير أنها ما لبثت أن أثارت ضجة كبيرة بعد فوزها بالجائزة الكبرى في أستراليا في فصل الصيف الماضي، حيث طبعت ست مرات وبلغت مبيعاتها خمسة وعشرين ألف نسخة، وهو رقم يفوق إلى حد كبير أرقام مبيعات الكتب المألوفة في أستراليا، والتي لا تتجاوز ما يتراوح بين ألفين وثلاثة آلاف نسخة. وبينها جائزة «مايلز فرانكلين» تغلبت رواية هذه الكاتبة المنحدرة من السكان الأصليين على روايات كتاب آخرين أكثر رسوخاً في الساحة الأدبية الأسترالية. تصف جين بيرلتز رواية كار بنتاري بأنها ملحمة حول الكاتبة فيها الموروث الشفهي للسكان الأصليين إلى قصة تدبر الرأس وتضج بالسخرية والهزء وهي تقدم عدداً ضخماً من الشخصيات غريبة الأطوار. وهي تصور العلاقة المتوتة بين البيض والسكان الأصليين في المنطقة الصحراوية قليلة السكان حول خليج «كار بنتاري» الواقع في ولاية «كونزلاند» بشمال شرقي أستراليا. وقد ثمن المحكمون الرواية ثميناً عالياً لدى منحها الجائزة

معلنين أنها «غنية بتحليلاتها، طموحة في أسلوبها، وهي تخوض مختلف المغامرات وتنجزها بكل الدقة والشجاعة. إنها رواية اكتشفت قوتها الحقيقة في نهاية المطاف».

أما إن كان القراء قد وجدوا رواية كار بنتاري صعبة فإن الكاتبة تعمدت أن يجعلها كذلك كما يشير المقال، وهو ينقل عنها قولها: «أردت بهذا الكتاب أن يركز على عالمنا، ولم أرد كتاباً يتماشى مع الاتجاه السائد».

الموضوع الرئيسي للرواية هو انتزاع البيض القادمين الجدد لأراضي السكان الأصليين، خاصة إحدى شركات التعدين الدولية. وهي تتخذ من مدينة تطلق عليها اسم «ديسبراتس» مسرحاً لها، علماً بأنها بلدة ذات تربة حمراء عطشى وأنهار هادرة، وهي تشبه بلدة «كلونكري» التي تربت فيها الكاتبة. ومن الشخصيات المفعمة بالحيوية التي تصورها الرواية «نورمال فاتنوم» وهو صياد أخذ يحترف تحنيط الحيوانات وتصبيرها؛ حيث يحشو أنواع الأسماك المختلفة بشعر ذيل الخيل، ومن ثم يلوّنها بألوان رقيقة؛ بحيث تبدو كجواهر تزيينية نفيسة. أما زوجته «أنجيل دي» فهي ملكة مقلب التفاصيل عند ظاهر بلدة ديسبرانس، مسرح الرواية، والتي تؤوي عائلات من السكان الأصليين. تصف رايت بسخرية حيوية وشجاعتها أنجيل في جمع القمامات وما أسمته بالثروة التي جمعتها من وراء ذلك.

حيث تقول: كانت ثروتها تتضخم وتجاوزت قدرتها على التحكم بها. فقد أصبحت تمتلك الآلاف من العلب الفارغة وزجاجات المخلل المملوءة بالمسامير والبراغي المفككة. وأصبحت لديها أفكار مذهبة حول سبل تقدم السكان الأصليين؛ بحيث غدت محطة إعجاب المسؤولين البيروقراطيين في هيئة شؤون السكان الأصليين الذين وصفوها بأنها امرأة مقدام. وهكذا اعتبروا أنجيل مثالاً يحتذى بالنسبة لسياسة الحكومة التي يتم تفديتها حول سبل تقدم السكان الأصليين. ولذلك أتوا إلى ديسبرانس والتقطوا صوراً لها لكي ينشروا تقريراً عن جهودها الفذة!

تصف لنا الرواية الحياة في ظل الفصل العنصري في ديسبرانس، «فالبيض يسكنون في أحياهم الخاصة في أعلى المدينة، ورئيس البلدية، «ستان بروز»، سفاح من الدرجة الأولى، وجهه جامد كأنه قد من الإسمنت ذو ندوب عديدة. والعرق يسيل من جمجمته التي يغطيها شعر كثيف إلى جبهة تغطيها كتل عديدة، ومن ثم إلى أسنانه المكشوفة ذات اللون البني والتي يدأب على كشفها لأنها أسباب كلب ضار. والتمييز العنصري يشمل جميع مناحي الحياة، حتى أماكن احتساء الخمور، وهي ممارسة محببة لدى كل من البيض والسكان الأصليين. ولكن الإدمان على الخمر يصل إلى حد داء ابتلي به السكان الأصليون بالإضافة إلى العنف الناتج عن السكر. تصف رايت البار فتقول إن «قطعة أرض صغيرة تفصل البار عن الجذران القبيحة المتتسخة المدهونة بلون الخردل لمستشفى الأمراض العقلية المجاور، والذي يطفح بنزلاته من «الزنوج» والعنف يعمّ المكان برمته، سواء بين السكان الأصليين والبيض، أو فيما بين السكان الأصليين أنفسهم.

تقول حين بيرليز إن فوز رايت بالجائزة الأدبية الأولى في أستراليا جاء في لحظة مشحونة في العلاقات بين السكان الأصليين وحكومة أستراليا اليمينية. فقد قام جون هوارد رئيس الوزراء بمحاولة لاسترضاء هؤلاء السكان طمعاً في كسب أصوات انتخابية، فأعلن عن إجراءات لمحاربة الإدمان على الخمور والإباحية في المناطق الشمالية من البلاد، وقد طلب من الكاتبة رايت المساهمة في هذه الحملة بالظهور في برامج تلفزيونية وإذاعية، لا باعتبارها روائية من السكان الأصليين فحسب بل كخبريرة في هذا الموضوع؛ فقد كانت، لفترة طويلة ناشطة في مجال حقوق هؤلاء السكان وخاصةً في الثمانينيات من القرن الماضي لمنع الخمور في بلدة «تينانت كريك» الواقعة في المنطقة الشمالية؛ حيث يسكن السكان الأصليون. كما أنها كتبت كتاباً يحمل عنوان «حرب المسكرات» نشرت فيه وثائق تبين كيف أن جهود مكافحة الإدمان قد قوّضت على يد السلطان المحلي للبيض وصناعة الخمور التي يديرها ويملكها هؤلاء بالإضافة إلى المسؤولين البيض في سلك الشرطة المحلية.

ولأسباب انتخابية أيضاً أعلن هوارد عن خطط مصالحة وطنية مع السكان الأصليين وأعدَّ بإجراء استفتاء حول مقدمة الدستور؛ بحيث تعكس مساهمة السكان الأصليين في وجوه الحياة في بلادهم، وقد شككت رايت في توقيت هذا الإعلان قائلة إن هؤلاء المسؤولين لا يفهون معنى للمصالحة الحقيقية. غير أنها تقول إن رد الفعل الإيجابي في استقبال روایتها كار بنتاريما إنما ينسى عن وجود روح جديدة لدى الأستراليين البيض إزاء السكان الأصليين. وأضافت إن هنالك عدداً متزايداً من الأستراليين من ذوي النوايا الحسنة يريدون التعرف أكثر فأكثر على وضع السكان الأصليين.

ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أن محاولة رشوة قد فشلت فشلاً ذريعاً. فلم يفشل حزب هوارد في الانتخابات الأخيرة فحسب، بل إنه هو نفسه خسر مقعده في الانتخابات، مما يعتبر وصمة عارٍ في جيشه بعد أن أمتد حكمه لأستراليا لفترة أحد عشر عاماً.

ويجدر بنا أن نشير هنا باقتضاب شديد إلى مدى ارتباط السكان الأصليين والسكان البيض بأرض تلك القارة التي تقع في أقصى شرق كرتنا الأرضية. فالدلائل التاريخية تشير إلى أن هؤلاء السكان الأصليين وصلوا إلى القارة قبل أربعين ألف سنة على الأقل. أما المستوطنون البيض فقد وصلوا منذ فترة قد لا تتجاوز القرن الواحد إلا بقليل، وبدؤوا فور وصولهم بالتحكم برقاب السكان الأصليين إبادة واضطهاداً، واتزعوا أراضيهم وحصروهم في مستوطنات معزولة، وقد تقلص عددهم بحيث لم يعد يتجاوز النصف مليون نسمة. ولكن هؤلاء أخذوا يرفعون أصواتهم مطالبين بحقوقهم كبشر متساوين. ■

المبدع وأحرمان

رئيس التحرير

ثمة فكرة وردت في أحد حوارات الأديب الكولومبي المعروف غابرييل غارثيا ماركيز؛ فحواها أنه حرم من ملذات الطعام في مقتبل العمر، لعدم قدرته على دفع تكاليفه، وحرم منه في ما تلا ذلك من سنين لأسباب صحية!

هذا الحرمان المتواصل من إحدى الحاجات والرغبات الإنسانية الأساسية.. لم يحرمنا من إبداعات الأديب العالمي ذائع الشهرة؛ بل ربما كان ذلك من (محاور) مولدات الإبداع لديه..!

ولا يعني هذا في حال من الأحوال ضرورة تجوييع الأديب أو فرض الحرمان (أي حرمان) عليه؛ بل على العكس من ذلك؛ يفترض أن ينال الأديب ما يستحق إبداعه؛ وما يتطلبه حضوره الحر السليم من وسائل الكفاية والعيش الكريم في أي زمان وأي مكان... وتبقى له حريته في اختيار ما يريد، والعزوف عما لا يروقه؛ فمن المبدعين من يعيش نباتياً، ومنهم من يحب العزلة، وأخرون يستمتعون بالسفر والترحال والتعرف إلى الكائنات والبيئات وال العلاقات في الوقت الذي لا يهم آخرين ذلك..

وقد تخلى الشاعر عبد الله الفيصل عن الإمارة وحياة الترف والقصور، واختار حياة شعرية بسيطة ومنعزلة؛ كما تخلى ليوبولد سينغور عن رئاسة السنغال ليتفرغ لهوايته الأدبية ونشاطه الثقافي العالمي، في الوقت الذي سعى إلى المناصب والمسؤوليات أدباء، أو تبوأها آخرون؛ سياسية أو اقتصادية أو ثقافية.. مع فروق في التأثير والتأثر من أديب إلى آخر..

أعود إلى القول: إن من غير الإنساني أن يتعرض الأديب للحرمان، ناهيك عن أن يفرض الحرمان عليه!

لكن من غير الإنساني أيضاً أن لا يحس الأديب بحرمان الآخرين، آتى كانوا، وأن لا يكون له موقف في الدفاع عنهم وتبني قضيائهم؛ سواء عبر كتاباته، أو في سلوكه. ويزداد

الأمر خطورة إذا ما مارس هذا الأديب الحرمان على أدباء آخرين لمجرد اختلافهم في الرأي أو الإبداع.

وتتعدد أوجه الحرمان بتنوع الحاجات وتتنوع الرغبات، ولكن تأثيراتها تكاد لا تختلف كثيراً بدءاً من المشي العافي لعدم القدرة على الاحتشاء، وانتهاء بالدفن العاري لعدم القدرة على الحياة غير المحدودة..

وما بينهما من نواتي حادة تقليدية أو مستجدة، تجعل الكائن (الإنساني) في شحد مستمر لقدرته على الصبر والمصابرة، والصمود والمواجهة، والسعى إلى تغيير ما يستطيع من شروط، وتحسين ما يمكن من ظروف لا تخصه وحده؛ بل تشمل الآخرين بمختلف شرائحهم وتتنوعهم، وأفكارهم، وأرائهم.. حتى تلك التي لا تناسبه، أو تلك التي لا تنسجم مع ما يرى أو يعتقد.

إن رغبة الأديب بالتقشف لا تعني فرضه على الآخرين، كما لا يعني الاستطراد في تشجيعهم على ما يريدون، بصرف النظر عن أحقيتهم في الحصول عليه، أو بغض البصر عن إنسانية ما يطلبون، وقابلية للتحقق والاقتناع بجدواه.

كما أن رغبة الأديب بالانعزal لا تعني حياديته عما يجري خارج حيزه، وسلبيته حيال ما يتعرض له الآخرون... .

وزهده في الحياة لا يعني تزهيد الآخرين منها، وازدراء محبيها..!

ومن غير المقبول أيضاً فرض معاناة الأديب الذاتية على الآخرين، كيما يصبح شغفهم الشاغل..

وفي المقابل ليس من حق الآخرين النيل منه لأفكاره المغايرة، وإيداعاته المتشائمة، وسلوكه المختلف..

وليس من حقهم ازدراوه أو حصاره أو التشفي منه؛ بل من الواجب النظر إلى حاله بكثير من الأهمية والمسؤولية التي تعني الكثيرين؛ وقد يكون لها أصوات إنسانية عامة وإيقاعات كونية. ومن واجب الآخرين أن يكونوا متابعين أو مهتمين أو مسؤولين، وأن يكون لهم الوقت والدافع والجدية لإنصافه، أو لإنصاف أنفسهم من الحياة، وبؤس الظروف التي قد يكونون اعتادوا على ظلامتها، وأصبحوا كالشاة المنبوحة التي لا يؤلمها السلح.

إن المبدعين بوصلة الحياة، وهم بإشاراتهم يساهمون في تصويب الاتجاه؛ كما أن في سكوتهم أو غيابهم أسباباً ملحة لمعاينة الحياة التي يشوبها الكثير مما هو غير المنطقى.

وفي كلا الحالين فائدة وضرورة وجدى. ■

الآداب العالمية - العدد 134 / ربیع 2008

السنة الثالثة والثلاثون

المحتويات

ر.م	العنوان	اسم المتألف	اسم المترجم	ص
1	الافتتاحية: اللغة - الهوية	مديم التحرير		7

آ - المقالات

13	ثائر ديب	فرانكو موريتي	الروح والخطاف	2
59	معين رومية	مايكيل بيترز روث ابروين	أغنيات الأرض	3
79	هدى الكيلاني	данا سوغو	فوق قمم الأشجار	4
91	-	مالك صقر	مايكوفسكي بين عهدين	5

بـ- الشعر

111	يوسف سامي اليوسف	بتراك	قصائد من بتراك	6
125	د. شاكر مطلق	عدد من الشعراء الألمان	باقة من الشعر الألماني	7
137	د. ثائر زين الدين	بولات أكودجافا	أقسم إنه كان حباً	8
145	سهيل أبو فخر	مارسيل بيلالو	قصائد من مارسيل بيلالو	9
149	ممدوح فاخوري	شعراء من إفريقيا	قصائد من إفريقيا	10

جـ-القصص

155	د. نوفل ن يوسف	فلاديمير نبووكف	عودة تشورب	11
163	نبيل المجلبي	ريونوسوكه أكوتاغاوا	في غيضة راشومون	12
171	د. ندى حسون	جلال آل أحمد	أثر القدم	13
177	محمد شريف الطرح	كورتني مروك	للقذر طريقته	14

دـ-المسرح

185	محمد جلال عثمان	لي روبي جونز	هولاندي	15
-----	-----------------	--------------	---------	----

هـ-كتاب

215	٢٠٠٥: علي ناصر	فيجاي إيسواران	في فضاء الصمت	16
-----	----------------	----------------	---------------	----

وـ-مطبوعات

229	شاهر أحمد نصر	-	ما الذي شغل اهتمامات بعض الأدباء الروس في 2007	18
239	حصة منيف	اليكسس رايت	رواية لكاتبة أسترالية	17
243	رئيس التحرير		النافذة الأخيرة: «المبدع والحرمان»	19

AL ADAB AL AL-ALAMIEAH
THE WORLD LETTERS
NO. 134 SPRING - 2008
THIRTY THREE YEAR

CONTENTS

No	Title	Writer	Translator	P
1	Language = identity		Editorial	7
A - Essays				
2	The soul and the harpy	Franco moretie	Tha'er Deeb	13
3	Earth songs	Michael Peters Ruth Irwin	Mu'en Rumiyah	59
4	Over the Tree-Tops	Dana Sugu	Huda Kaylani	79
5	Mayakofsky between two Eras	-	Malik Sakkour	91
B - Poetry				
6	Poems	Petrark	Yousef .S. Al-Yousef	111
7	German Poems	German Poets	Dr. Shaker Mutlak	125
8	I Swear «it was Love»	Polat Ackodjava	Thaer Zain Eddin	137
9	Poems	Marcel Béalu	Suhail Abo Fakhr	145
10	Poems From Africa	Some African Writers	Mamdouh Fakhory	149

C - Story

11	Churb Arrival	Vladmir Napkov	Dr.Nawfal Nayyouf	155
12	In a Grove	Ryunsuke AKutagawa	Nabeel Al- Mujalli	163
13	Foot Trace	Jalal Al- Ahmad	Dr. Nada Hassoun	171
14	Fate's Way	Courtney Mroch	Mhd. Shareef Al-Tarh	177

D - Theatre

15	Dutchman	Le Roi Jones	M.Jalal Othman	185
----	----------	--------------	----------------	-----

E - Book

16	Silence	Vejae Eswaran	Ali Naser	215
----	---------	---------------	-----------	-----

F - Follow - Ups

17	In what "some Russian Writers" concern in 2007	Shaher A. Nasr		229
18	A novel of an Australian novelist	Alexis Wright	Hessah Muneef	239
19	Creator and suffering	Editor in Chief		243

**"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas ... etc
And also studies in literary criticism and scientific researches**

**Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: aru@tarassul.sy
aru@net.sy
<http://www.aru-dam.org>
correspondences are to Editor in chief**

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union	250 S.P
Inside syria	individuals 300 S.P
	Establishment 900 S.P
Arab countries	individuals 600 S.P or 15 \$
	Establishment 2000 S.P or 25 \$
Other countries	individuals 900 S.P or 20 \$
	Establishment 2000 S.P or 40 \$
Formal establishments in Syria	200 S.P
Formal establishments in Arab countries	350 S.P or 20 \$
Formal establishments in other countries	500 S.P or 20 \$

The world letters

**Quarterly magazine issued by
Arab Writers
union - Damascus**

No. 134 Spring 2008 The Thirty third year

General Manager
Prof. Husein Juma'a

Editor in Chief
Ghassan Kamel Wannous

Executive Editor
Dr. khalil Al Mousa

Editorial Board
- Marwan Haddad
- Wafa`a Shawkat
- Dr. Thaer Deeb
- Dr. Nabil Haffar
-Dr Shawkat Youssef

Artistic director
Assmaa Al Howrani

The World Letters

FOREIGN LITERATURE QUARTERLY

من ملفاتنا القادمة:

التناص والعتبات النصية
السرديات
البراوي
الادب المقارن
الترجمة الادبية
علم التأويل
تدخل الاجناس الادبية

EBL025944 / / 4700



مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر 50 ل.س
وفي البلاد العربية 150 ل.س، أو ما يعادل